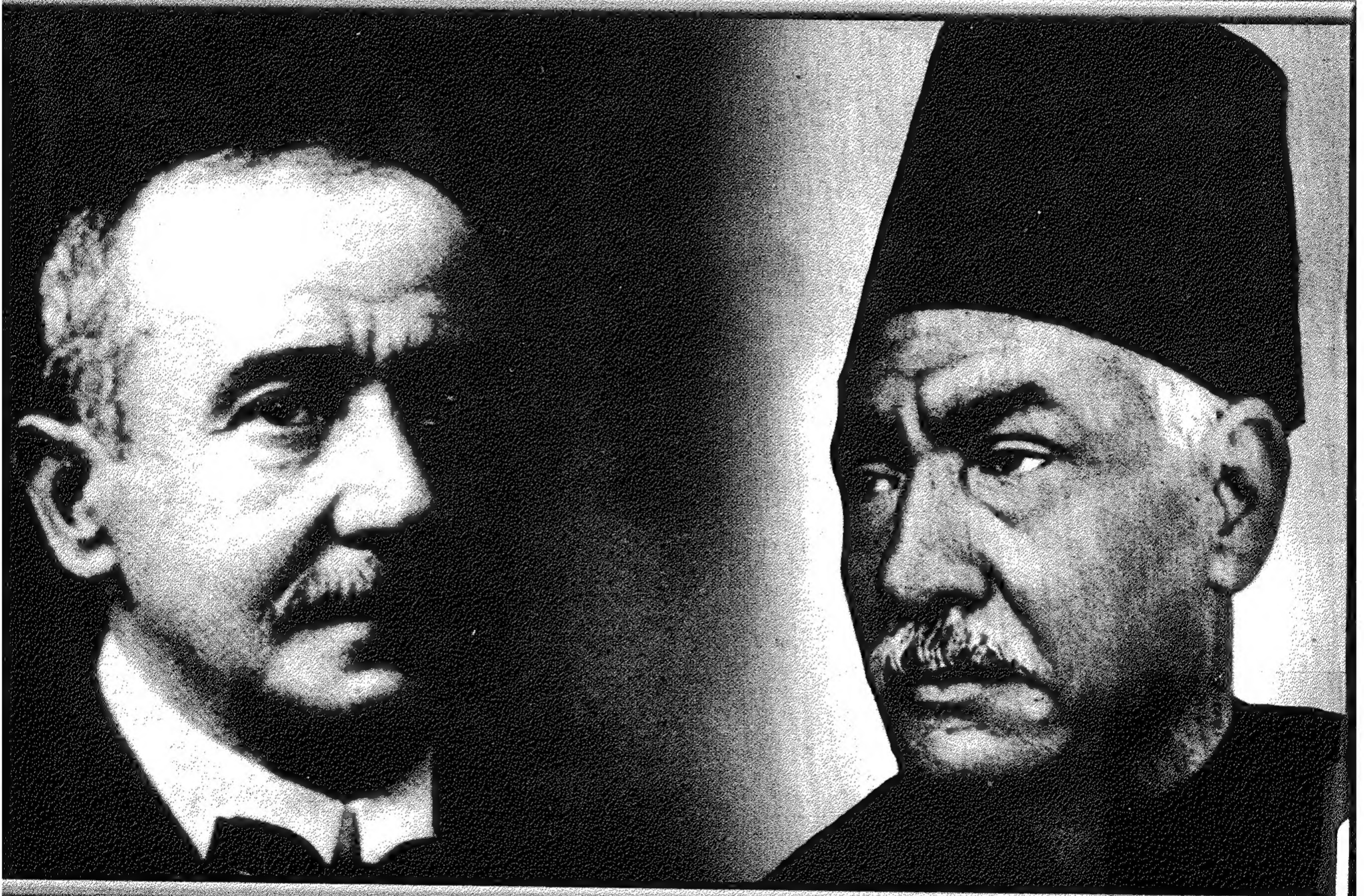


# شوقي وحافظ في مرآة النقد



إعداد وتقديم  
محمد عبد المطلب

طبعة خاصة بمناسبة احتفال المجلس الأعلى للثقافة  
بالذكرى الخامسة والسبعين لرحيل حافظ وشوقي (١٩٢٧-٢٠٠٧م)

الجزء الثالث



إهداء ٢٠٠٧  
المجلس الأعلى للثقافة  
القاهرة

المجلس الأعلى للثقافة

# شوقي وحافظ فى مرآة النقد

## الجزء الثالث

إعداد وتقديم : محمد عبد المطلب

طبعة خاصة بمناسبة احتفال المجلس الأعلى للثقافة  
بالذكرى الخامسة والسبعين لرحيل حافظ وشوقي (١٩٣٢:٢٠٠٧)



## المجلس الأعلى للثقافة

### بطاقة الفهرسة

إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية  
إدارة الشئون الفنية

عبد المطلب ، محمد

شوقي وحافظ فى مرآة النقد .

/ إعداد وتقديم محمد عبد المطلب ..

القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٧ .

مج ٣ : ٢٤ سم . عدد الصفحات ٣١٢

طبعة خاصة بمناسبة احتفال المجلس الأعلى للثقافة بالذكرى

الخامسة والسبعين لرحيل حافظ وشوقي (١٩٣٢ - ٢٠٠٧)

١ - الأدب العربى - تاريخ ونقد .

٢ - أحمد شوقي ، أحمد شوقي بن على بن أحمد شوقي ١٨٦٨ - ١٩٣٢

٣ - حافظ إبراهيم ، محمد حافظ بن إبراهيم ١٨٧١ - ١٩٣٢

( أ ) العنوان ٩١٠ ، ٩

رقم الإيداع ٢٠٠٧/٢٤٠٧٢

الترقيم الدولى X - 536 - 437 - 977 I.S.BN.

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

### حقوق النشر محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٢٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٢٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

Tel. : 27352396 Fax : 27358084.



# **شوقى وحافظ**

**محمد طاهر الجبلاوى**







ليس لنا ونحن نكتب عن شوقي وحافظ الآن إلا أن نودع الشعاعين الكبيرين بكلمة طيبة رضية ، نستخلصها من جانب القلب لتكون إكليل عطف ورحمة على قبر الفقيد .

فقد كانا أول من قرأت له من شعراء العربية وحفظت من شعره ، وكانا أول من شجعني وأنا ناشئ على المضي في رحلتى الأدبية بقدم ثابتة بما قلداني من شعرهما الرقيق ، فحق على أن أوفيتهما حقهما عندي وقد نزحنا إلى دار الخلود .

شوقي وحافظ اسمان تغنت بهما الألسنة جيلا من الزمن ، وردد شعرهما كل ناشئ في عالم الأدب في مصر وغيرها من البلاد العربية فهما من الشعر كعتبتى الدار . جاء شوقي وحافظ في عهد نهضة أدبية جديدة ، فكانا نجمين متآلقين في سماءها .

ففي نظمهما كانت تتجدد لغة الغرب بعد أن رثت حبالها في يد الزمن ، وكان هم الأدب في عصرهما أن تستعيد اللغة العربية جمالها ، ويبعث الشعر القديم من مرقدده ، فرأى فيهما ضالته المنشودة وإن كانا لم ينفردا بهذا الفضل ، فالبارودي وصبرى والبكرى لم يقصر شأوهم في ذلك عن شاعرينا الفقيد .

لم يسم نظر الجيل الماضى عن هذا الحد ، ولم يتطلع شعراؤه إلى أكثر من تلك الناحية التى ترمى إلى ترسم خطى المتقدمين من شعراء الدولة العباسية وصدر الإسلام ، ولم يطالبهم أحد بأكثر من ذلك ! فجميع المشتغلين بالحركة الأدبية فى ذلك العهد كانوا يتذوقون بذوق العصور الماضية .

على أن شوقي وحافظ وإن اتفقا فى هذا المذهب ، فقد كانا يختلفان من بعض الوجوه فيما ينظمان . يرجع ذلك إلى البيئة التى نشأ فيها كل من الشعاعين ، فترى فى شعر شوقي أثر النشأة الأرستقراطية ، فهو ربيب الحكم وخدين الحكام ، لم يحوله الزمن عن طبيعته ، ولم تخرجه تطورات الأحوال عن فطرته . أما حافظ فهو ابن الشعب وريبب المجتمع ، فى كنفه نشأ وبين أحضانة عاش ، فكان يتغنى بأفراحه لأنه يشاطره إياها ، ويهتف بأشجانه لأنه ممن يكتوون بلهيبها . فظهرت فى شعر الأول



روعة وسطوة ، وفي شعر الثاني حرارة ولوعة ، وكلا الشاعرين مخلص لطبعه صادق لفطرته .

وقد عاش الشاعران حتى رأيا النهضة الحديثة يندفع سيلها فيجترف في طريقة كل قديم ، وشاهدا من رجالها شعراء ونقاداً جديدين ، مبشرين ومنذرين ، فتوالت عليهما حملات النقد ، واشتدت عليها أقلام الكتاب ، حتى صارا هدفاً لكل ناقد . وهما الشاعران اللذان تنزها في عرف الجيل الماضي عن كل نقد ، واعتصما عن كل عيب ، وتلقى ذلك الجيل رسالتيهما بصدر رحيب .

عانى شوقي وحافظ تلك الحملة العنيفة واصطليا بنيرانها ، فكان حافظ يرى من السلام أن يقف عند حدوده ، وأن يطأطيء رأسه للزوبعة ، حتى لا يصاب منها بصائب أو يتقرب من رجالها بما عهد فيه من البشاشة واللفظ فيبعدهم عنه ، ولكنه مع ذلك كان يشهد بصدق تلك الحركة ويعترف بأن للتطور سبيله في كل شيء .

ولكن شوقي الذي خلعت عليه إمارة الشعر وأجلس على عرشه ، لم يكن من السهل عليه أن يتلقى تلك الحملة فكان يغضبه كل نقد ويزعجه كل ناقد ، فجرد جيشاً من الكتاب للذود عن شعره ، وآخر لمحاربة خصومه والسهر على حراسة عرشه . ولو علم رحمه الله لترك الأمور تجري في مجراها ، وترك شعره للحياة ، يأخذ حظه منها كما تقدر له . وحسب الشاعرين أنهما تبوءا زعامة الشعر حيناً من الزمن لم يكن ينازعهما فيها منازع ، وحسب الأدب أنه وجد في شعرهما قنطرة بين القديم والحديث ،



**شهادة إسماعيل مظهر  
عن حافظ وشوقي**

**(مجلة المتقطف - ديسمبر ١٩٣٢)**







عاش حافظ وشوقي في عصر انتقال كثر فيه الكلام في الجديد والقديم ، وانتحي فيه النقد الأدبي مناحي جديدة ، واتخذ معايير حديثة غير تلك التي عكف عليها أديباؤنا ، وسلك طرقاً متشعبة كانت نتاجاً للتوسع في المعرفة ولتأثير الأساليب العلمية الحديثة في النقد الأدبي . وعلى كثرة ما تكلمنا في القديم والحديث ، وفي النقد ، لم نستطع حتى اليوم أن نحدد العلاقة بينهما أو أن نميز بين ما نعنى بالحديث والقديم ، ولم نتمكن بعد من أن نضع لاصطلاح التجديد حدوداً محددة ومقاييس معينة نهتدى بها في أدبنا الجديد على ما يقولون . وأنت تقرأ في الأدب القديم شعراً لم يشق له المجددون غباراً حتى اليوم ، كما تقرأ في الشعر الحديث قطعاً وقصائد يعاف القديم والحديث معاً أن تنسب إلى الشعر ، بل هي بتراتيل المعابد أشبه منها بالشعر الذي يقتحم بنا أبواب الحياة كما يقول هيكل ، ولهذا أرجع إلى اختيار قطعة من الشعر .

تعاصر حافظ وشوقي في هذا العصر الذي لا يخرج عنه أنه عصر انتقال وتطور . عصر لم تتميز فيه المعقولات الأدبية ، ولم تحدد فيه التصورات ولا الاصطلاحات ، ولم يتخذ فيه النقد معايير قيمة يصح السكون إليها في تقدير الآثار الأدبية أو الشخصيات . لهذا نجد أن من أفدح الظلم أن نمضي في نقدهما من غير أن نقدر الأحوال التي أحاطت بهما وجعلتهما يتراوحيان بين كفتي ميزان تشيلان أو ترجحان على مقتضى ظروف لم تمكنهما يوماً من أن يكونا فيها حكمين أو بالأحرى زعيمين يتحملان مسئولية الزعامة بما يترتب عليها أو ينتج عنها من الآثار . ولقد ظلم حافظ كما ظلم شوقي ، حين ، وسوف يظلمان ميتين ، بما خلعنا عليهما من ألقاب ، لو علما الحقيقة أو علما ما سوف يترتب عليها لنبذها ولرضيا أن يعيشا غير متوجين بها . وما قولنا شاعر النيل في أحدهما ، وأمير الشعراء في الثاني ، إلا مجرد تفريط في البذل وإفراط في الغلو ، سوف يحملانها ما لا يجب أن يحمل من مسئوليات النقد الذي لم يخلص شيء في هذا الوجود من سلطانه الثابت . وأول ما يخطر على ذهننا إزاء ذلك سؤال طبيعي . فإذا كان شاعر النيل وأمير الشعراء ، قد عاشا في طور



انتقال وتطور ، فأى أثر تركا فى حركة الانتقال ، وأى غذاء ذهنى أو مذهبى غديا به حركة التطور ؟

لقد كانا فى الوطنية كلاً على السياسيين أو الوطنيين . كان شاعر النيل كلاً على مصطفى كامل وكان أمير الشعراء كلاً على الخديوى . وتراوح كل منهما بين الكفتين على غير أساس من الفكرة أو الإيمان أو قيادة ناحية بعينها من نواحي السياسة أو الوطنية بثها فى شعره ، بل إن كل ما أخرجنا فى السياسة من الآثار لم يتعد أن يكون نواحاً على الماضى أو بكاءً على الحاضر أو مثلاً يضرب للعة . أما أن يكون لهما أثر فى تكوين الفكرة السياسية أو زعامة ناحية منها ، فتلك دعوى لا نزن أن ناقدًا يستطيع أن يدعيها لأحدهما أو أن أحدهما كان يستطيع أن يدعيها لنفسه .

فى العشرين سنة الأخيرة كان شوقى وحافظ فى أوجهما الأعلى ، وفى العشرين سنة الأخيرة شهدت مصر أول بوادر الاتصال بحرية الفكر فى العلم والفلسفة ، فيها خرجت الصحافة على تقاليد القديمة وخرج المفكرون على الأساليب التى ورثوها عن القدماء ، فيها ترجمت كتب علمية كان مجرد ذكر اسمها أو اسم مؤلفيها تجديفًا وكفرًا ، وفيها هوجمت التقاليد العتيقة بعنف وشدة فى بعض النواحي ، فلم يتحرك الشاعران ، وكأنهما فى غور من كهف الزمان ، بل لم يحرك حافظ إلا اسم أرسطو طاليس عندما نشر الأستاذ لطفى بك السيد ترجمة كتابه الأخلاق ، وأرسطو طاليس كما نعلم جميعاً كان سنادة الكنائس والشيع فى نصرانية العصور الوسطى ، وسنادة أصحاب المذاهب فى صدر الإسلام ، وعلى تتالى عصور عديدة ، بل لا نذهب بعيداً إذا قلنا إن حافظاً لم يحركه أرسطو طاليس ولا كتابه فى الأخلاق ، بل حركته علاقة الصداقة والود ورابطة الحزبية مع مترجم الكتاب ، وأن هذا لأدخل فى التدليل على أن شاعر النيل وأمير الشعراء كلاهما كان بعيداً عن أن يمد حركة التحرير الفكرى ببنت واحد من الشعر ، وكذلك موقف شوقى إزاء أرسطو طاليس وترجمته لا يختلف كثيراً عن موقف حافظ .



وكانت أمامهما الطبيعة عطرة فياحة ، عبقة وضاحة . كان أمامهما الإنسان بما فيه من أسرار ومخايل وحقائق ، فلا نظرا في الطبيعة ولا شديا بالإنسان ، فكأنهما قد أنكرا في شعرهما الحياة ، حياة الطبيعة وحياة ابنها الثائر . وكانت أمامهما مشكلات مصر الاجتماعية التي تطورت بتطور الفكر والاتصال بالمدنية الغربية الحديثة . كانت أمامهما مشكلة المرأة وحرية التعليم ونظام الطبقات وعلى رأسها جميعاً مشكلة الفلاح الاجتماعية . أكل التطفل الاجتماعي في مصر عظم الفلاح ولحمه ومص دمه الزكى ، وحطت عليه الأمراض بأنواعها وانتابته النوائب والكوارث وناء عليه الفقر وعملت فيه الخصاصة ، ولا يزال حتى اليوم يعاني من آثار ذلك الخراب والدمار والجوع . كل هذا والشاعران في شغل بالالثاء والنواح على الكثيرين ممن يحتملون أكبر مسئولية في ما وصلت إليه حالة الفلاح من الانحطاط في هذا العصر .

وكان أمامهما بعد كل ذلك مختلف أبواب الحياة مادية وعقلية . فهل أرضيا الفن ، أم نصرا الدعوة إلى العلم الصرف ، أم أخذاً بيد الفلسفة ؟ ليس شيء من هذا بواقع في حياة شاعرينا العظمين ، وإن دعوى تحاول نقض هذا لا تحتمل النقد ساعة واحدة . إذن فماذا كان الأثر الذي تركاه في حياة مصر والشرق ؟ كانا الجسر الذي عبر عليه الأدب من القدماء إلى أبناء الزمان الحاضر ، أحييا سنة الأسلاف وسارا بها إلى الأخلاف في صورة لا تختلف كثيراً عن الصورة التي طبع بها أسلافنا الشعر ، ولا تقرب قيد أنملة من مثاليات الأعصر الحديثة .

ولقد كان فرقهما من التعرض للشئون الاجتماعية التي لها صلة بالدين عظيماً حتى إنك لم تقع في شعرهما على بادرة تدل على تعبير عن دعوة لإصلاح حال الزوجية والقضاء على تعدد الزوجات أو زواج الأطفال أو نظام الحالات الشخصية التي ظل يحتكم فيها شرع الأئمة حتى عصرنا هذا إلا قليلاً . هذا في حين أن الشعر أداة قوية وفأس باترة تقطع في أصول الأشياء حسنة وقبيحة ، بقدر ما تقطع كل أنوات الأدب الأخرى مجتمعة .



هذا فى النواحي الاجتماعية . فهل كان لهما أثر ثابت فى تغيير أساليب الشعر ومناهجه القديمة ، أو صبه فى قوالب جديدة لم يألّفها القدماء ؟ وهل نهضنا بالشعر فحلاً وثاقه من معايير العتيقة ؟

وعجز القدر أن يضيف إلى تلك السلسلة التى تصل دائماً بين ماضى الإنسانية وحاضرها حلقات جديدة من أبناء آدم وحواء قروناً ، استطاع بعدها أن يضيف إليها حلقتين هما حافظ وشوقي ، فوصل بهما بين ماضى الأدب العربى وحاضره . وأحيا بهما روح العروبة الصحيحة بعد أن عدت تلك العاديات عليها وفى هذا يتكون كل ما يمكن أن نعزو إليهما من عظمة خالدة .

أما الموازنة بينهما فلا نستطيع أن نقول فيها إلا أن كلاً منهما يمتاز بناحية خاصة ، وأن لشوقي المنزلة الأولى على كل حال . ولو أننا أردنا أن نستطرد إلى نقد شعرهما ، إذن لضائق المقتطف عن أن تسع ما نكتب ، وإنا لنبقى على ذلك لفرص أخرى عسى أن تتاح لنا .

ولقد اختتم الشعر العربى بموت الشاعرين العظمين عهداً وفتح عهداً ، ولا أغالى إذا قلت إن الشعر العربى سوف يفوق فيه كل الصور التى تتالت عليه منذ فجر التاريخ إلى اليوم . سيفزو الشعر العربى نواحي الطبيعة وأبواب الحياة ، ويؤثر فى المجتمع ذلك التأثير الثابت الذى لن يحدثه إلا الشعر ، غير مشوب بأرجاس الذات والتهاك على الأرضيات .

## **بين شوقي وحافظ**

**طاهر الطناحي**





كنت أزور شاعر النيل محمد حافظ إبراهيم الفينة بعد الفينة بداره بالجيزة قبل أن يبرحها إلى الزيتون في الدار التي غادر فيها عالم الشقاء إلى عالم الراحة والبقاء . وكان وقتئذ قد عصرتة الشيخوخة ، واستهلك جسمه الضعف ، ولكن نفسه لم يزايلها الشباب ، وهمته لم تنلها أمراض المشيب . وكانت أحاديثه العذبة تستهوى سامعيه ، وتحملهم في موجة غراء من الأنس والمتعة والطرافة والأدب .

وكان من عاداته في بيته أن يلبس جلباباً أبيض ، ويرتدى فوقه عباءة بنية ، ويجلس في الشرفة كل مساء مطلاً على جدول يتهادى بجواره بين الدساكر والمروج . وكان زواره يجلسون حوله مؤتسنين معجبين ، وقد أمسك بعصاه يهزها هذا رفيقا في أثناء حديثه ، تارة إلى اليمين وأخرى إلى اليسار . وقد يضرب بها الأرض إذا غضب أو تحمس وطالما كان يتمثل بقول الأسدي :

إذا المرء أولاك الهوان فؤله هوانا وإن كانت قريباً أو أصره ولا تظلم المولى ولا تضع العصا على الجهل إن طارت إليك بواده وحدث في ذلك الحين أن كتب الدكتور محمد حسين هيكل الأديب ، ورئيس مجلس الشيوخ الآن ، مقالا في السياسة الأسبوعية بعنوان « شوقي وحافظ » قارن فيه بين شعر الشاعرين وأدبهما وقدم شوقي على حافظ ، وأعلى مكانه ، فغضب شوقي لهذه المقارنة ، لأنه كان يرى أنه نسيج وحده ، ولا يجمل بأديب أن يقرنه بشاعر آخر ، ولو كانت المقارنة لتفضيله عليه والإشادة بأنه أفصح ذى لسان ، وأبلغ ذى شعر ، وأنه نجم الشعراء الثاقب ، وشهابهم الساطع وبدرهم الطالع

وكان رحمه الله يرى أن مقارنته بغيره ، ولو على هذا الوجه من التفضيل لتكبير ، لا تشرفه ، ولا ترفع من شأنه ، بل على العكس يراها تحط من قدره ، وتهبط بعبقريته ، وكان يردد في ذلك قول الشاعر القديم :

ألم تر أن السيف يصغر قدره إذا قيل إن السيف خير من العصا

وهو يؤمن بهذا البيت ، ويهتم كثيراً بسمعته الأدبية ويكافح عنها ما استطاع ، ويخشى حتى صغار الأدباء أن ينالوا منها ، ولم يأخذ الحياة كما هي



على الرغم من قوله :

خل اهتمامك ناحية ... وخذ الحياة كما هي  
بل أتعب نفسه وعاش في لذة كعذاب ، وفي عذاب كلفة .

وكان حافظ رحمه الله على خشونة جسمه وضخامة هيكله رقيق الطبع ، دقيق  
الحس يتألم مما يغمز شاعريته ، بل هو يتألم لكل شيء يبعث الألم ، ولو كان مصدر  
الألم نفسه . وقد يذهب به الألم إلى السأم . وكان يقول لنا :

لست أطمع في أن تطول حياتي ، وددت لو لقيت الموت الآن ، وإنى لأعجب من  
دلفه في بطن كائننا أدركته الشيخوخة على توالي الأجيال ، فما يستطيع أن يسرع  
الخطى ليشفى نفسا سئمت العيش ، وبرمت بالحياة .

وماذا أبغى من حياة ضاعت الحقيقة فيها ، واستوى فيها المحسن والمسيء ،  
وهضم الغنى حق الفقير ، وشابت فيها الفضيلة ، وترعرعت الرذيلة ، وما أنا وحياة  
تخاذلت فيها الهمم ، وفسدت فيها الذمم ؟!

وذات مساء ونحن جلوس حوله ننعم بحديثه وطلاوة فكاهاته وظرف نوادره ، روى  
لنا ما قاله شوقي عن مقال هيك ، وكان يتحدث في فكاهة ممزوجة بألم ، فقال :

اسمعوا يا إخوان .. إن أمير شعرائنا قد غضب لأن هيكلا قال « شوقي وحافظ »  
في مقاله ، ولم يعجبه الجمع بين اسمي واسمه ، ألم يسمع الناس يقولون : « زفتي  
وميت غمر » ؟ وهل احتجت ميت غمر لقرنها بزفتي ؟ . ثم ألم يسمع قول الناس :  
« سميط وجبنة » و « خيار وفاقوس » ، و « عسل وبصل » ؟ وضحك حافظ رحمه الله  
وقال : « ولكن يبقى من يكون فينا البصل ومن يكون العسل ؟ » !..

وهنا حاول بعض الزوار أن ينال من شاعرية شوقي ، فنفر حافظ نفرة قوية ،  
وقال :

- كلا .. لا تكونوا خبثاء أو جهلاء . والله إن شوقي لشاعر ، وإنه لأشعر مني ..  
وما كفرت بهذه الحقيقة في شبابي وكهولتي . ولا أريد أن أكفر بها في شيخوختي .

وأود أن يعرفها الناس بعد مماتى وقد صدق حافظ إبراهيم ، فإنه اعترف لشوقى  
بالسبق طول حياته حتى بلغ به أنه مدحه فى القصائد التى كان يمدح بها الخديوى  
عباس حلمى الثانى فى أعياد الجلوس والميلاد . ومن ذلك :

قل للأولى جعلوا للشعر جائزة      فيم الخلاف ألم يرشدكم الله ؟  
إنى فتحت لها صدراً تليق به      إن لم تحلوه فالرحمن حاله  
لم أخش من أحد فى الشعر يسبقنى      إلا « فتى » ما له فى السبق إله  
ذاك الذى حكمت فىنا يراعتة      وأكرم الله والعباس مشواه

وهو يعنى بالفتى شوقى وكان فى ربيع الحياة وعنفوان الدنيا ، وكان حافظ أقل  
حظاً منه ، بل غير ذى حظ ، ولكنه لم يقصر عنه همة وطموحاً ، وكان أكثر وفاء  
وإخلاصاً . وكانت لشوقى بدوات وغفلات أغضبت حافظاً وحركت فى نفسه نزوة  
الشباب ، حتى أنه لما أنعم الخديوى عباس على حافظ برتبة البكوية ، وأقيمت له حفلة  
تكريم ترأسها شوقى صامتاً ، ولم يهنئ صديقه ببیت واحد ، ولم يفت ذلك حافظاً  
فحملها له مع ما حمل من أشياء ، ولما وضع كتابه « ليالى سطيح » تناول فيه ديوان  
الشوقيات الأول ، ونقده نقداً لاذعاً ، فقال :

« بربك ماذا رأيت فيها ( الضمير للشوقيات ) من الآيات ، وما جاء به صاحبها  
من المعجزات . اللهم إلا ما يتباصر به علينا من تلك المعانى الغريبة التى ما سكنت فى  
مغنى عربى إلا وذهبت براوئه » .. ثم يقول عن شوقى إنه لا يزال مهزول اللفظ ،  
غامض المعنى يحتاج الناظر فى كلامه إلى تخوت الرمل ، وطوالع التنجيم . وقد قصر  
همه على اصطحاب طائفة من الألفاظ لا يعدوها إلى غيرها حتى أصبح بعضها علامة  
تدل على شعره ، وأن طريقته فى شعره أن يغير على صحائف الأولين ومعانى الشعراء  
السابقين . فهو لم يغادر معنى فى خدره إلا سباه ، ولا لفظاً فى وكره إلا أزعه .

ذلك ما كان يقوله حافظ فى ليالى سطيح عن شوقى ، وقد دفعته إليه نزوة الشباب  
وثورة الغضب . وحدث أيضاً أن أقيم مرقص فى قصر عابدين ذات ليلة فحرك هذا



المرقص شاعرية شوقى ، فقال فى وصفه قصيدته التى مطلعها :

مال واحـــــــــــــــــتجب      وادعى النفســـــــــــــــــب

فاتخذها حافظ وقتئذ وسيلة للتهكم والاستخفاف ، وسار يوماً فى نزهة مع صديقة المرحوم عبد العزيز البشرى بجزيرة الروضة ، وجعلا ينظمان قصيدة ، هزلية فى معارضة هذه القصيدة ، كان أحدهما يقول شطراً والآخر يقول شطراً ، ومطلعها :

شــــــــــــــــال وانخــــــــــــــــب      وادعى العــــــــــــــــب

ليت هاجــــــــــــــــرى      يبلــــــــــــــــع الزلــــــــــــــــط

إلى آخر ما جاء فى هذه القصيدة التى بلغت ستين بيتاً ، ولا ريب أن الباعث الذى جعل حافظا يستخف بشوقى ويغمزه تلك الغمزات كان لفترة قصيرة من الزمن ، وكان سببه يعود إلى شوقى أكثر مما يعود إلى حافظ ، فقد أوتى شوقى من الجاه فى عهد عباس ما ترنو إليه العيون ، وبلغ الله به من المنزلة غاية رفيعة ، وأنت نعم الله إليه من وراء الأمل ، وكان فى مكنته أن ينظر من عليائه إلى صديقه ، فيشد أزره فى معركة الحياة . ولكنه لم يفعل ، بل كان شأنه كحاشية الخديوى السابق لا يسرها أن يحظى أحد سواها بقربه وعطفه وتشجيعه . ووجد حافظ فى الشيخ محمد عبده خير عون ، وأكبر مشجع وحتى إذا افتقده سنة ١٩٠٥ بكاه بكاء حاراً ، وبكى حظه الذى ذهب بذهابه ، وراح يشكو الزمن الأبله ، ويألم من صديقه شوقى ، بل راح يشايع خصومه ويخاصم أصدقاءه كالسيد مصطفى لطفى المنفلوطى الذى كان ينافح عن الشوقيات ، ويناجز عن شاعرية صاحبها وزعامته بين شعراء العربية . ولهذا انكمش حافظ عن المنفلوطى ، وتراخى عن وداده . ثم لما مات تلكاً فى رثائه ثم عوتب فى ذلك فرثاه بأبيات لا تتجاوز العشرة ، وليس فيها من ألم الفجيعة ما يليق بهذا الأديب الكبير على أن حافظاً كان وفياً كما قلنا ، وكان عيوفاً سليم الطويلة لم يحمل فى نفسه موجودة لشوقى ، ولم ينطو على وغر فى الصدر مكنون . وكان رغم غضبه ونقمته على بعض أخلاق شوقى يضممر له الإعجاب ، ولا يبرأ من تقديره والاعتراف بنبوغه وعبقريته . ولذلك لما أقيم سنة ١٩٢٧ مهرجان الشعر لمبايعته بالإمارة على الشعراء

كان حافظ فى المقدمة بين شعراء هذا المهرجان الذين وفدوا من أقطار العربية ، وأنشد قصيدته العصماء التى قال فيها :

أمير القوافى قد أتيت مبايعا وهذى جموع الشعر قد بايعت معى

وقد كانت هذه القصيدة تكفى لمبايعة شوقى بإمارة الشعر ، بل كان يكفى هذا البيت البليغ الذى هز شوقى هزاً وأطربه طرباً لا مزيد عليه حتى نهض إليه وقبله فى وجهه ، وأمن بوفاء حافظ له إن لم يكن أمن به فى السنين الخالية .

ولما مات حافظ رد له شوقى جميله بأحسن منه فى قصيدته البليغة التى رثاه بها رثاء يتجلى فيه عظم فجيعة فيه وأساها لفقده ، وقد تمنى فى هذه القصيدة أن لو افتداه من الردى ، وكاد أن يقدمه على نفسه فى قوله :

انظر فأنت كأمس شأنك باذخ فى الشرق واسمك أرفع الأسماء

يا حافظ الفصحى وحارس مجدها وإمام من نجلت من البلغاء

ولو أن حافظ إبراهيم كان حيا وسمع شوقى يقول فيه ذلك لقر عينا ، ولطرب غاية الطرب .





# **الأدب والفن فى أسبوع ” شوقى وحافظ “**

**العباسى**





تقع ذكرى أحمد شوقي أمير الشعراء فى هذا الشهر ( أكتوبر ) ، فقد توفى فى اليوم الرابع عشر من سنة ١٩٣٢ ، وقد بدأ الاهتمام بهذه الذكرى فى عدة مظاهر ، منها تلك الحفلة التى قالوا إنهم سيقومونها فى ( أوبرج ) الأهرام ، والتى عرف قراء الرسالة أمرها مما كتبناه عنها فى عديد ماضيين ، وقد علمت أن هذه الحفلة لن تتم على الوضع المزرى الذى رسموه لها ، فقد عارض بعض أعضاء اللجنة فى ذلك الوضع ، وأباه كذلك بعض الشخصيات الكبيرة التى طلب إليها أن تشارك أو تشرف على الحفلة ، وقالوا جميعاً كما قلنا إنه لا يليق أن يحتفى بذكرى شوقي احتفاءً لاهياً مسعراً ( بالأوبرج ) .

ومن مظاهر الاهتمام بذكرى شوقي ، العدد الخاص الذى أصدرته زميلتنا مجلة «الكتاب» وقد جمعت بين ذكرى شوقي وحافظ فى هذا العدد ، لأنهما توفيا فى سنة واحدة إذ كانت وفاة حافظ فى اليوم الحادى والعشرين من شهر يولية سنة ١٩٣٢ ، فتكون قد مضت خمسة عشر عاماً على وفاة الشاعرين اللذين اقترن اسماهما فى الحياة وفى الخلود .

وقد قصرت « الكتاب » أبوابها على البحث فى شعر شوقي وحافظ ، والتزمت فى كل بحث الموازنة بين الشاعرين فى مختلف نواحيهما ؛ وقد صدر العدد بفصل للأستاذ عادل الغضبان رئيس التحرير عنوانه « متحف » ذهب فيه إلى أن الشعر ، وهو أحد الفنون الجميلة ، له كما لها متاحف ، وإن كانت قطعة لا تضعها الغرف والأبهاء ، وإنما تعرض فى « الديوان » فديوان الشاعر هو المتحف الذى يعنيه .

وأخذ الأستاذ فى الدلالة على الموسيقى والتصوير فى ديوانى شوقي وحافظ، فبين الارتباط بين الأصوات والمعانى فى قطع من شعرهما ، وقد أفرط فى ذلك كما صنع فى بيت حافظ التالى الذين يصف به هيجان البحر :

عاصف يرمى وبحر يغير أنا بالله منهما مستجير

فقد جعل يبين دلالة الحروف على صوت العاصفة ودوى البحر والفرع إلى الله ، فقال : « فصول العاصفة تتخلله الأذن فى الصفير المنبعث من اجتماع الصاد والفاء



بعد الألف فى كلمة ( عاصف ) ولا فضل للشاعر فيها إلا أنه اختار فأحسن ، ورنه الضربة تنوى فى المقطع الأخير من ( يرتقى ) كأنه صدى ثقل من الأثقال ارتطم بالأواح السفينة ثم إن هدير الأمواج وهى غائرة تحمله إلى السمع هذه الغين وهذه الياء الممدودة بعدها فى كلمة ( يغير ) فهما صوت البحر الغائر الخائر مثلاً بمثل ونغمة الأمل والدعاء تتصاعد من اللام الثانية فى كلمة ( بالله ) ومن حرف المد فى كلمة ( مستجير ) .

وقد أمعن الأستاذ فى ذلك حتى خلته يريد أن يجمع خصائص حروف الهجاء فى متحف .. وقد ذكرنى هذا الصنيع بنادرة يحكونها عن حافظ ، إذ قال مرة لأحد علماء الدين : بلغنى أن هناك مؤلفاً فى « الوضوء » يقع فى عدد من المجلدات الضخمة . وإنه ليسهل على المرء أن يغطس فى الماء سبع مرات ثم يقوم إلى الصلاة ، ولا يتعب نفسه بقراءة هذا الكتاب ! وعلى هذا نستطيع أن تؤكد للأستاذ عادل أنك مقتنع بأن البيت يدل على كل شىء دون حاجة إلى ما أسهب فيه من بيان أصوات الحروف ونغمات المدود .

وقد أحسن الأستاذ بالاستعانة بريشة الرسام إلى جانب قلمه فى تجلية بعض الصور التى اشتمل عليها ديوانا شوقى وحافظ ، ولكن الصورة التى رسمت بإزاء بيت حافظ :

واسقنا يا غلام حتى ترانا لا نطيق الكلام إلا بهمس  
لم تكن موفقة ، فهى تمثل الشراب والساقى فى أزياء من العصور القديمة ، وبأيديهم أنية قديمة ، كأن قائل البيت أبو نواس لا حافظ إبراهيم ، على أن أشخاص الصورة يبدون فى غاية الوقار كأنهم فى حلقة درس لا فى مجلس شراب ..

### الآراء القديمة فى شوقى وحافظ :

الأستاذ عباس محمود العقاد والدكتور طه حسين بك والأستاذ إسماعيل مظهر والأستاذ محمد توحيد السلحدار بك ، كان لكل منهم رأى قديم فى شعر شوقى

وحافظ ، فهل ظلوا على آرائهم أم جلا لهم الزمن آفاقاً جديدة ينفذ فكرهم منها إلى رأى جديد سألتهم مجلة « الكتاب » هذا السؤال فأجابوا :

قال الدكتور طه إنه لم يغير رأيه فيهما ، ومما قاله عنهما :

« وإذا لم يبلغا من التفوق ما كنت أحب لهما وأتمنى للشعر العربى الحديث فقد لا ينبغى أن نلومهما فى ذلك وأن نذكر قول عمرو بن معدى كرب :

فلو أن قومى أنطقتنى رماحهم      نطقت ولكن الرماح أجرت

فلم يكن هذان الشاعران إلا مرأتين صادقيتين للعصر الذى عاشا فيه ، وقد أديا إلينا ما ألهمهما هذا العصر فأحسننا الأداء .

ويحضرنى - لذلك - رأى للدكتور طه حسين فى كتابه « حديث الأربعاء » مؤداه أننا لا نعد الشاعر شاعراً إلا لأنه يعبر عن بيئته ويصور عصره فيحسن التعبير والتصوير . ورأى الدكتور طه فى شوقى وحافظ أنهما لم يبلغا من الشعر ما يجب ، فأى الرايين ما زال يرى .. ؟

ورأى الأستاذ مظهر القديم أن خيال الشاعرين أَرْضَى وأن نزعاتهما أرضية على خلاف طاغور شاعر الألوهية . وقال إنه لا يزال عند هذا رأى ، وهو يرى أن الشعر ليس اللفظ ولا الوزن ولا القافية ولا الموضوع ولا الأداء ، لأن هذه أعراض ، وإنما الجوهر أثره فى نفسك ، وقليل ما يخاطب الروح أو النفس شعر شوقى وشعر حافظ .

ومجمل رأى السلحدار بك الذى نشر منذ تسعة وثلاثين عاماً أنه يرجح كفة حافظ على شوقى ، لأن الأول شاعر الجلال والثانى شاعر الجمال ، والجلال فوق الجمال ، ولأن ملكة اللغة العربية كانت راسخة فى حافظ أكثر من رسوخها فى شوقى ؛ ولأن شعر حافظ بما فيه من نفحات القوة والقومية شاف للنفس ، أما شعر شوقى فكان شعر الرفاهة والنعيم ؛ ولأن حافظاً أكثر كتابة عن وجناته فى شئون وطنه ؛ وشوقى أبعد منه عن ذلك . وقال إن الشاعرين قرضا بعد ذلك شعراً كثيراً فى نحو ربع قرن ، وإنه لا يصح الجواب عن السؤال بغير مراجعة هذا الشعر ، ولا تسعد الحال على ذلك



إلا فى مدى طويل ، ولكنه مع ذلك يجيب بقوله : « أغلب الظن أن حافظاً ظل يقول أكثر شعره فيما يتعلق بالشئون القومية ، ولم يستمر فى محاولته التخلص من أغلال طريقتة القديمة ، أما شوقى فلولا تهكم بعض أئمة الأدب القديم على قصائده فى صباه عقب عودته من أوروبا كان التجديد أظهر فى شعره » .

أما الأستاذ العقاد فقد قال إنه نون فى مذكراته اليومية قبل نيف وثلاثين سنة أن اسم الشاعر بلغتنا يشير إلى تعريفه ، فليس الشاعر من يزن التفاعيل ، وليس بصاحب الكلام الفخم واللفظ الجزل ، ولا من يأتى برائع المجازات وبعيد التصورات ، إنما الشاعر من يشعر ويشعر . وكان بهذا القياس يقيس شوقياً وحافظاً ، فقال عن حافظ : « يعجبني منه ذاك الجلال ، وإن كنت أعتقد أن الجلال الظاهر لا يتطلب من شعرائه سمواً فى المشاعر أو أفضلية لها على شعراء الجمال » إلى أن قال « وأما فيما عدا ذلك فشعر حافظ ، كما قال فيه الدكتور شميل - ولم يرد أن يطريه - كالبنيان المرصوص متين لا نجد فيه متهدماً ، فهو يعتمد فى تعبيره على متانة التركيب وجودة الأسلوب أكثر من اعتماده على الابتداع أو الخيال » .

وقال الأستاذ الكبير إنه كان يعيب « رسميات » شوقى دائماً أو تقليدياته ، ثم قال إن هذا الرأى فى الشعارين لم يتغير كثيراً ، ولكنه يرجع فيهما إلى مقاييس أهم وأوسع ، وأجمل هذه المقاييس فى ثلاثة ، أولها أن الشعر قيمة إنسانية وليس بقيمة لسانية ، وثانيها أن القصيدة بنية حية وليست قطعاً متناثرة يجمعها إطار واحد ، وثالثها أن الشعر تعبير وأن الشاعر الذى لا يعبر عن نفسه صانع وليس بذى سليقة إنسانية . ثم قال : « وإذا عرضت الشعارين - شوقياً وحافظاً - على هذه المقاييس الثلاثة صح أن نقول : إن حافظاً أشعر ولكن شوقياً أقدر » لأن ديوان حافظ هو سجل حياته الباطنة لا مرأى . أما ديوان شوقى فهو ( كسوة التشريفة ) التى يمثل بها الرجل أمام الأنظار »

### رأى المازنى :

والأستاذ إبراهيم عبد القادر المازنى هو الباقي من نقاد شوقى القدماء ، وقد تفقدته بينهم فى « الكتاب » ولكنى وجدته فى « الهلال » أعنى وجدت مقالاً له عن

شوقى ، أما هو نفسه فلا أتمثله إلا جالساً إلى مكتبه فى « معمل مقالاته » يكتب .... ويكتب . هذه مقالة لأخبار اليوم ، وثانية للمسامرات ، وثالثة لللاثين ، ورابعة للبلاغ ، وخامسة للمصرى ، و ... إلخ ويخيل إلى أنه يكتب مقالات ( جاهزة ) لتدفع إلى من يطلبها دون انتظار .

والمقالة التى كتبها الهلال عن شوقى ، هى وإن كانت من ( الموصى عليه ) فإنها على كل حال من نتائج « المعمل » فهى متأثرة بجوه الذى تسوده سرعة الإنجاز ، فالأستاذ ليس متفرغاً لإنضاج رأى جديد فى شعر شوقى ، بل لتذكر رأيه القديم ... فلا بأس بأن يملأ بعض الصفحات ببعض الحوادث والنوادر التى جرت بينه وبين شوقى ، حتى إذا جد الجد فاقتضى الحال أن يقول شيئاً فى شعر شوقى قال : « وما زال رأى فى شعره كما كان ... وهو أنه كان فى صدر حياته أشعر منه فى أخرياتها ، ولكنه فى العهد الأخير كان أبلغ عبارة وأعلى بياناً » وليس هذا هو رأى الذى كان .. لأن المازنى هو أحد أستاذى المذهب الجديد الذى عارض شوقى والذى تراه فى كلام العقاد الأستاذ الآخر للمذهب الحديث . وقال : إن شوقى « اقتنع بأن نظم القصائد على الطريقة القديمة التقليدية عبث وباطل ليس يجدى » فتحول إلى وضع الروايات الشعرية التمثيلية « فهل وضع الروايات الشعرية يقتضى أن نظم القصائد عبث وباطل ؟ وهل تحول شوقى عن نظم القصائد ؟ والأستاذ نفسه يقول بعد ذلك إنه « لم ينقطع عن نظم القصائد المألوفة » فكيف يتفق هذا وذاك ؟ وقال الأستاذ المازنى إن شوقى مدين لخليل مطران بك لأنه « أول من أدخل شيئاً من التجديد على الشعر فى مصر وتبعه شوقى » . وقد أسرف القوم فى الإشادة بتجديد مطران ، وما نراه يفترق كثيراً فى التجديد عن شوقى وطبقته ، بل تجديد شوقى أظهر فى التمثيليات لا من حيث النوع فحسب بل كذلك فى المنحى الشعرى .

وبعد فالمازنى رجل له ماضيه فى الأدب ، كما قلت فى مناسبة سابقة ومن حقنا بل من واجبنا ألا نفلته ...

## إمارة الشعر:

رأت مجلة « الهلال » بمناسبة ذكرى شوقي أمير الشعراء أن تستفتي القراء فيما يلي :

(١) من هم الشعراء الخمسة الأول بين شعراء العرب الأحياء في مصر وسوريا ولبنان والعراق وشرق الأردن والحجاز ؟

(٢) من هو أجدر الشعراء بلقب الإمارة الآن ؟

فأولاً - هل إمارة الشعراء منصب شاغر نشعر بضرورة ملئه ؟ وهل دولة الشعر في حاجة إلى أمير ينظم أمورها ويقوم على شئونها ويحفظ الأمن في أرجائها ويحمي ثغورها وأطرافها ويدفع عنها وباء الكوليرا .. ؟

لقد كان إطلاق لقب « أمير الشعراء » على شوقي حادثاً فذاً ، لم يسبق له نظير في تاريخ الشعر العربي رغم أحاديث المجالس التي كان يسأل فيها عن أشعر الشعراء ، ولم يكن أشعر الشعراء إلا قائل بيت أو بيتين أو أبيات وقعت في نفس المجيب عن السؤال موقعاً حسناً ، على أنه لم يصير لقباً لأحد ، كما أنه ليس لهذا اللقب نظير فيما نعلم من الأمم الأخرى ، وإطلاقه على شوقي كانت الدعاية أهم أسبابه . فلم تتشبت به الآن ؟

وثانياً - لو سلمنا بلزوم أمير الشعراء ونظرنا في طريقة استفتاء الهلال فيمن هو أجدر بلقب الإمارة الآن - لوجدنا هذه الطريقة غير سليمة ، لأن الذين سيجيبون الاستفتاء ينتخبون أمير الشعراء أقلهم من يقرأ الشعر ويتذوقه ويعطى ( صوته ) راشداً والأكثرين ليسوا كذلك ، بل منهم من لا حظ له إلا سماع أسماء المشهورين من الشعراء ، فهل تؤدي حكومة هؤلاء ، إلى حكم مقبول ؟ والشعر الآن يتجه اتجاهات جديدة لا يستطيع فهمها وتقديرها إلا خواص الأدباء ، فكيف يحكم فيها عامة القراء ؟

ويأخذ الكثيرون على قانون الانتخاب العام أنه يجعل للأمين حق الانتخاب ، والواقع أن هؤلاء الأمين يستطيعون تقدير كفايات أعضاء البرلمان أكثر مما يستطيع كثير من قراء الصحف والمجلات تقدير الجدارة بلقب أمير الشعراء .



## بين القديم والجديد

محمد مندور



ما من شك فى أن شعراء مصر التقليديين وبخاصة البارودى وشوقى وحافظ قد أنقذوا الشعر العربى من هوة سحيقة كان قد تردى فيها منذ عصر العباسيين المتأخر حتى حركة البعث العربى الحديثة ، وذلك برجعهم إلى الشعر العربى فى أيام ازدهاره وقبل أن تطفئ عليه الصنعة اللفظية فتتضرب ماءه ، ونسجهم على منوال ذلك الشعر ، بل ومعارضة الكثير من روائع قصائده ، وبخاصة قصائد شعراء العصر العباسى المزدهر .

وباستطاعتنا أن نستعير من إحدى مقالات الأستاذ العقاد المنشورة فى « الفصول » وصفا لما كان قد انتهى إليه الشعر العربى قبل حركة البعث الحديثة فنقول « وأما الشعر فكان لا يقصد به غير الوزن والاستكثار من محسنات الصنعة ، فملأوه بالتورية والكناية والجناس والترصيع ، وجعلوا قصائدهم كلها كأنها شواهد نظموها ليزينوا بها كتب البيان والبديع ، وظهر فى الشعر التطريز والتصحيف والتشطير والتخميس ، وراح الشعراء يتبارون فى اللعب بالألفاظ وجمعها ، كما يتبارى الأطفال فى جمع الحصى الملون وتنصيده ، وكان الشاعر منهم يلاحق البيت بالبيت أو يشك المصراع بالمصراع ويخلط كلامه بكلام غيره وهو لا يحسب أنه يخل بروح الشعر ، لأنه يلتزم حروف الروى فى كل بيت ، وعروض البحر فى كل قصيدة » .

هذه كانت درجة الشعر العربى من الانحطاط عندما ظهر البارودى الذى عاد إلى منابع الشعر العربى السليم ، فاستطاع أن يخلص الشعر من هذه الآفات القاتلة وأن يعيد إليه ديباجته الناصعة . وإذا كان البارودى قد استمد بعض معانيه أو أخيلته أو أنغامه من القدماء ، فإنه بلا ريب قد صاغ بعضاً من تجاربه الخاصة وتجارب عصره صياغة شعرية قوية ، لا تقل روعة عن صياغة كبار العباسيين . ونكتفى للتدليل على ذلك بالإشارة إلى قصيدتين من روائع شعره ، بل من روائع الشعر العربى كله .

أما القصيدة الأولى فقد قالها فى حرب كريت واستهلها بتلك الصورة الرائعة :

أخذ الكرى بمعاقد الأجفان	وهفا السرى بأعنة الفرسان
والليل منشور الذوائب ضارب	فوق المتابع والربى بحسران



أما القصيدة الثانية فتصور تجربة شخصية صادقة مؤثرة هي حنينه إلى وطنه وتلهفة إليه في أثناء نفيه في جزيرة سرنديب بعد فشل الثورة العراقية ، وهي تلك القصيدة الجميلة المؤثرة التي يستهلها بقوله :

محا البين ما أبقت عيون المها منى

فشبت ولم أقض اللبانة من سنى

عناء ويأس واشتياق وغربة

ألا شد ما ألقاه فى الدهر من غبن

فهذا الشاعر العظيم وإن يكن قد تخير لشعره الثوب التقليدى ، إلا أنه قد نسج خيوطه من خير ما وصلت إليه لغة الشعر العربى من قوة وجمال ، واستطاع أن يخضع تلك اللغة التقليدية للتعبير عن أحاسيسه أو لوصف مشاهداته أو قص أحداث عصره بحيث يمكن القول إن هذه الدنان القديمة لم تزد شعره إلا قوة وجلالا .

ثم جاء شوقى الذى سار على نفس الدرب حتى بلغ القمة بالشعر التقليدى ، فرد إلى الشعر العربى جماله القديم ، فإنه على الرغم من إقامته فى فرنسا أربع سنوات ، واتصاله ، أو إمكان اتصاله بأدائها ، لم يخرج بجملة شعره عن الدروب المطروقة المتوارثة ، وظلت الثقافة الشعرية الطاغية عليه هي الثقافة العربية وذلك على الرغم من أن فرنسا كانت فى أواخر القرن التاسع عشر أيام إقامة شوقى بها تعج بالمعارك الأدبية ، وتتصارع فيها مذاهب الشعر والأدب من رومانسية وبرناسية ورمزية وواقعية وفنية ، وكان باستطاعة شوقى أن يتفاعل بهذه المذاهب وأن يخرج منها بفلسفة شعرية جديدة يجمع بينها وبين ثقافته العربية الواسعة ، فيخرج بشعر إنسانى عالمى يجمع بين جدة المضمون وروعة الصياغة . ولكن شوقى لسوء الحظ محدود الثقافة الأدبية والفلسفية الغربية . وإذا كان قد ترجم شعراً قصيدة « البحيرة » للامرتين ، أو حاكى لافونتين فكتب على السنة الحيوانات بعض القصص الشعرية القصيرة ، أو تأثر

بالأدب التمثيلي فكتب مسرحية على بك الكبير ، فإنه لم يلبث أن نفّض يده من الأدب الغربي كله لكي يعود إلى قواعده فيعارض بردة البوصيري أو سينية البحتري أو غيرهما من شعراء العرب الأقدمين بحيث يندر أن نجد في ديوانه تجارب شعرية حقيقية ، وذلك على الرغم من طاقته الشعرية العاتية ومن تملكه لئاصية الأسلوب الشعري ، وسيطرته على أسرار النغم الموسيقي . وفي قصيدته عن غابة بولونيا التي عاد لزيارتها في كهولته فائتت في نفسه ذكريات شبابه ما يقطع بقدرته الشعرية الأصلية على أن يصوغ مثل هذه التجارب صياغة جميلة موحية :

يا غـاب بولون ولي	ذم عليك ولي عـهـود
زمن تقضى للهوى	ولنا بظلك هل يعـود
حلم أريد رجوعه	ورجوع أحلامي بعـيد
وهب الزمان أعـادها	هل للشبـيه من يعـيد
يا غـاب بولون ولي	وجد مع الذكرى يزيد
خفقت لرؤيتك الضلو	ع وزلزل القلب العمـيد
هلا ذكرت زمان كنا	والزمان كما نريد
نطوى إليك دجى اللـيا	لى والدجى عنا يـود
فنقول عندك ما نـقـو	ل وليس غيرك من يعـيد
نطقى هوى وصـبـابة	وحديثها وتر وعـود
نسرى ونمـرح فى فـضا	ئك والرياح به هـود
والطير أقـعدـها الكرى	والناس نامت والوجـود

ولكن هذا مثل نادر عند شوقي الذى حبس عبقريته فى الشعر العربى التقليدى ، وقضت ظروف حياته أن يبدد فى المدايح والمراثى الجانب الأكبر من طاقته الشعرية .

وسار حافظ على نفس الدرب وإن يكن قد نحا فى شعره منحى اجتماعياً قومياً جعل منه شاعر النيل ، بينما ذهب شوقي بإمارة الشعر ، لا بفضل قوة شاعريته وحدها ، بل وبواسطة عدة وسائل خارجة عن مجال الشعر ، كاتصاله بالسراى وبالطبقة العليا فى المجتمع ، ثم اصطناعه لطائفة من صغار الصحفيين والأدباء الذين هلّلوا به ومهدوا لإمارته ، مما أثار ثائرة الشعراء الشبان الكادحين فى أوائل القرن الحالى ، كالعقاد والمازنى وشكرى الذين رفعوا معاولهم لكى يهدموا الإمارة والأمير ، متسلحين بثقافة غربية أدبية وفلسفية واسعة ، وإن تكن طاقتهم الشعرية وقدرتهم على الصياغة وإحساسهم الموسيقى قد كانت أضعف من ثقافتهم وأعجز من أن تقيم للشعر إمارة تطفى على إمارة شوقي وتنزله عن عرشه .

وكانت مصر والعالم العربى يستمعان فى تلك الفترة إلى شاعر آخر جمع بين الثقافتين الشرقية والعربية وتعمق كليهما ، وواتته ملكة شعرية قوية ، وفهم صحيح لأصول الشعر وأهدافه ، وصبر دعوب على معالجة الصياغة وإخضاع المعانى والأحاسيس والأخيلة للألفاظ والنغمات ، وهو خليل مطران الذى جمع إلى الملكات الشعرية دماثة فى الخلق وتواضعاً فى النفس وليونة فى الجانب ، فهفت إليه أفئدة الكثيرين من الشعراء الناشئين واتخذوه إماماً ، وإن لم تتغلغل أشعاره فى صفوف الشعب لما فى شاعريته من تركيب دقيق لا يسلم أسرارته عند النظرة الأولى ، ثم لنزعتة الموضوعية التى منعتة ن أن يتخذ حديثاً مباشراً عن نفسه أو عن مشاكل مجتمعه وآلامه وأشواقه أجمل الغناء وأقواه فى تضاعيف قصائده القصصية أو الدراماتيكية ، وأشبع حاسة الجمال عند خواص الأدباء والشعراء ، وأدخل فى الشعرية العربى الحديث أخيلة ونغمات واتجاهات لم يعهدها الشعر التقليدى ، وبخاصة تلك الحركة الدراماتيكية القوية التى تهتز بها روائع قصائده المطولة .

وعلى الرغم من التحامل الواضح فى تلك الحملة العنيفة التى شنّها العقاد والمازنى على شوقي وحافظ وغيرهما من كبار أدباء العصر ، الذين كانوا يلقون ظلّالهم



على الأدباء الناشئين ، ويسدون أمامهم سبل المجد الذى تهفو إليه نفوسهم الطامحة – نقول على الرغم من هذا التحامل الظاهر فإن هؤلاء الشعراء الناقدون قد استطاعوا بفضل ثقافتهم الغربية الواسعة أن يهزوا عرش شوقي هزاً عنيفاً ، وأن يوجهوا الشعر العربى الحديث وجهات جديدة أكثر خصباً وعمقاً وإنسانية وأصالة ،

ففى أواخر الحرب العالمية الأولى أخذ العقاد والمازنى ينشران كتابهما «الديوان» الذى كان فى عزمهما أن يبلغا به عشرة أجزاء ، ولكنهما لم يصدرا منه غير جزأين . وكانت خطتهما تقضى بأن يبدأ بتحطيم الأصنام مثل شوقي والمنفلوطى وغيرهما . وذلك بنقد أدبهم وشعرهم نقداً تفصيلياً عنيفاً حتى إذا تمت عملية الهدم أخذوا فى بسط آرائهما البنائية فى الأدب والشعر ، وعرضوا نماذج لما يريدانه من أدب وشعر . ولما كان الكتاب لم يكمل فقد ظلت آراؤهما البنائية مجهولة وإن كنا نستطيع التقاطها من تضاعيف نقدهما الهادم .

والملاحظ أن العقاد والمازنى لم يعرضا فى الديوان لنظريات الأدب العامة ولا لأهدافه ومصادره وفنونه ، فكل هذه مشاكل كبرى لم يأخذ الأدباء والشعراء فى العالم العربى الحديث فى مناقشتها والاعتقال حولها إلا فى أيامنا الحاضرة ، وإنما اقتصرتا حملتهما على ديباجة الشعر الغنائى وتحليل عناصره وتقييم تلك العناصر وباستطاعتنا أن نجد جميع رأيهما فيما يتطلبان من الشعر فى فقرة وردت فى نقد الأستاذ العقاد لشوقي حيث نراه يوجه الحديث إلى شوقي قائلاً :

« اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها ، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبهه ، وإنما مزيته أن يقول ما هو ، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به .

« وليس هم الناس من القصيد أن يتسابقوا فى أشواط البصر والسمع ، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسهم وأطبعهم فى نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه ، وخلاصة ما استطابه أو كرهه ، وإذا كان وكذك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله فى الاحمرار ، فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة

أشياء حمراء بدل شيء واحد . ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك . وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس . وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه ، ولهذا لا لغيره كان كلامه مطرباً مؤثراً وكانت النفوس تواقه إلى سماعه واستيعابه لأنه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرآة النور نوراً . فالمرآة تعكس على البصر ما يضيء عليها من الشعاع فتضاعف سطوعه ، والشعر يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجوداً إن صح هذا التعبير ، ويزيد الوجدان إحساساً بوجوده ، وصفوة القول إن المحك الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عنصر العطر ، فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية . وهناك ما هو أحقر من شعر القشور والطلاء ، وهو شعر الحواس الضالة والمدارك الزائفة وما إخال غيره كلاماً أشرف منه بكلام الحيوان الأعجم .

وهذا كلام رائع يدل على فهم صحيح لحقيقة الشعر كما يفهمه الغربيون ، وإن كنا نلاحظ أنه يجمع ويمزج بين عدة مذاهب شعرية تصارعت ولا تزال تتصارع في الغرب ، مما يقطع بأنها خلاصة الرواسب التي استقرت بنفس العقاد من مراجعته لشعر الغربيين ومذاهبهم الشعرية .

فالعقاد في هذه الفقرات القوية المركزة يريد من الشاعر أن يكشف لنا عن لباب الأشياء ، ولكننا في الحقيقة لا نعرف عن هذا اللباب شيئاً ، ولا يزال الفلاسفة يقتتلون حول تحديد هذا اللباب ، فمنهم الوضعيون الذين يسلمون بوجود الأشياء وجوداً حسيّاً منفصلاً عن الإنسان ، ومنهم المثاليون أو النفسيون الذين لا يؤمنون بوجود خارجي لتلك الأشياء ولا يعترفون لها بلباب ، وإنما يرونها صوراً ذهنية عند الإنسان ويرجعون لبابها إلى هذه الصور ، أو انعكاسات لصور مثالية مجردة بعيدة عن عالمنا

المحسوس . والوضعيون يرون فى معطيات الحواس وسيلة فعالة لتحقيق صور الأشياء الذهنية ، بينما يرى المثاليون والنفسيون أن تلك الصور الذهنية لا تستطيع الحواس أن تحققها بل تقتصر على إحداث وقعها فى الذهن . ويتميز ذلك الوقع بتمايز الأشياء . وعلى أساس كل من وجهتى النظر الفلسفتين السابقتين ظهر فى الشعر المذهب البارناسى القائم على عنصر البلاستيك أى التجسيم ، وهم يطلبون إلى الشعر تصوير تلك المجسمات بفضل معطيات الحواس التى هى أبواب النفس البشرية ، وذلك بينما يرى «الرمزيون» وأنصار الشعر الصافى Poesie Pure أن وظيفة الشعر إنما هى نقل واقع الأشياء من نفس إلى نفس ، فالشعر عدوى ونقل حالات نفسية ، لا تجسيم أو تفسير أو نقل معان أو صور محددة ، ولذلك يقولون بنظرية «العلاقات» Corresbondance التى عبر عنها بودلير فى بيت شعر له بقوله :

( Les parfums' Les couleurs et les sons se repondent )

أى أن العطور والألوان والأصوات تتجاوب ، أى تتبادل ويحل بعضها محل بعض فى إحداث الوقع النفسى الواحد ، بحيث يستطيع الشاعر أن يصف مرئياً بصفة ملموسة ، فيقول مثلاً عن السماء المغطاة بسحب رمادية بيضاء أن لونها كان فى نعومة اللؤلؤ . واللون لا يعبر عنه فى اللغة التقليدية بالنعومة ، ولكننا مع ذلك نحس بقوة التعبير ونجاحه من الناحية النفسية ، إذ نراه ينقل إلى نفوسنا إحساس الشاعر الحقيقى ووقع ما رأى فى نفسه ، وهذا اتجاه له أصوله فى حقائق اللغة ووظائفها ، بل وفى اللغة التقليدية ذاتها ، حتى لنرى شاعراً تقليدياً عريقاً كالأستاذ على الجارم يقع متأثراً بهذا الاتجاه الجديد ، أو مساقاً بشعوره الغلاب ، على مثل هذه العبارات فيقول :

أسوان تعرفه إذا اختلط الدجى بالنبرة السوداء فى أناته

فالنبرة صوت ، والتقليد لم يجر بوصف الأصوات بالألوان لاختلاف الحاسة ، ومع ذلك يصف الجارم تلك النبرة بأنها سوداء فيكسب تعبيره قوة شاعرية نافذة ، ناجحة فى إحداث العدوى ونقل الحالة النفسية من الشاعر إلى القارئ أو السامع .



ومن الواضح أن فقرة الأستاذ العقاد السابقة قد تضمنت الكثير من مبادئ الرمزية في الشعر الحديث ، فهو يطلب إلى التشبيه أن يطبع في وجدان سامعه وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك ، وهو لا يرى أن التشبيه قد ابتدع لرسم الأشكال والألوان ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس .

وأيما ما تكون مصادر هذه النظرات الصائبة العميقة في الشعر وحقيقته ، فإننا لا نستطيع إلا أن نحییها ، وأن نقرأ للأستاذ العقاد وصحبه بأنهما قد سددا من القيم الشعرية في الأدب العربي الحديث ، وفتحا لهذا الفن الرائع آفاقا جديدة ، رغم ما في نقدهما لشوقي وغيره من كبار أدباء العصر من عنف وتحامل .

ولقد عزز أدباء المهجر وشعراؤه هذه الحملة العنيفة التي قادها العقاد وزملاؤه ضد الشعر التقليدي . ونحن وإن كنا لا نريد أن نعرض هنا لما استحدثه شعراء وأدباء المهجر في الأدب العربي الحديث من تيارات جديدة رائعة ، فإننا لا نستطيع أن نغفل الحديث عن كتاب نقدي ثائر عميق هو كتاب « الغريال » للأستاذ ميخائيل نعيمة ، وهو كتاب وإن كنا نظن أنه لم يصب من الانتشار في بيئة الأدب المصري ما كان يستحقه ، ولم يحدث مثل ما أحدثه كتاب الديوان من نوى ، فهو بلا ريب لبنة أساسية في إقامة صرح الشعر العربي الحديث .

لقد حيا ميخائيل نعيمة في أحد فصول « الغريال » كتاب الديوان وصاحبيه تحية رائعة ، فيما حرارة فرحة الفنان الذي وقع على بغيته واهتزت نفسه بالوقوع على كنز ثمين فقال : « ألا بارك الله في مصر فما كل ما تنثره ثرثرة ، ولا كل ما تنظمه بهرجة ، وقد كنت أحسبها وثنية تعبد زخرف الكلام وتؤله رصف القوافي ، فكم زمرت لبهلوان وطبلت لمشعوز وطيببت لسكران ! غير أنني عرفت اليوم بالحس ما كنت أعرفه بالرجاء ، عرفت أن مصر مصران لا واحدة . مصر ترى البعوضة جملا والمدرة جبلا ، ومصر ترى البعوضة بعوضة والمدرة مدرة ، مصر لها ميزان بكفة واحدة ومقياس

بطرف واحد ، ومصر لها ميزان بكفتين ومقياس بطرفين ، فهي تفصل بين الرطل والدرهم وتميز بين المتر والفرسخ ، إن مصر هذه - مصر الثانية - قد قامت تناقش الأولى الحساب ، فانتصبت وإياها أمام محكمة الحياة ، وسلاحها الوجدان الحى ومحكمها الحق كأنها تقول لها : إما أن تثبتى لى حقك باعتبارى فأسكت ، أو أريك كل ما فىك من زيف فتسكتين ، وبعبارة أخرى أن مصر تصفى اليوم حسابها مع ماضيتها .

وإذا كان « الديوان » قد اكتفى بالنقد التطبيقي التفصيلي ، حيث نرى العقد مثلا يتناول بعض قصائد شوقى كراثئه لمحمد فريد ومصطفى كامل ، ليظهر ما فيها من تفكك وإحالة وتقليد ولوع بالأعراض دون الجواهر ، دون أن يحاول وضع مقاييس عامة للشعر ، فيما عدا نظريته العامة فى الشعر التى سبق أن تحدثنا عنها ؛ وفيما عدا المبادئ التى يمكن استخلاصها بطريق مباشر أو غير مباشر من نقده التفصيلي لقصائد شوقى وأبياته - إذا كان الديوان قد كان هذا منهجه الذى اقتصر عليه ، فإن صاحب الغريال قد عقد فى كتابه فصلا عن مقاييس الأدب العامة ، وأرجع تلك المقاييس إلى حاجاتنا النفسية الثابتة ، ودعا إلى أن يقدم كل إنتاج أدبى أو شعري بقدرته على إشباع واحدة أو أكثر من هذه الحاجات التى أجملها فيما يأتى :

١ - حاجتنا إلى الإفصاح عن كل ما ينتابنا من العوامل النفسية من رجاء ويأس وفوز وفشل وإيمان وشك وحب وكره ولذة وألم وحزن وفرح وخوف وطمأنينة ، وكل ما يتراوح بين أقصى هذه العوامل وأدناها من الانفعالات والتأثرات .

٢ - حاجتنا إلى نور نهتدى به فى الحياة . وليس من نور نهتدى به غير نور الحقيقة . حقيقة ما فى أنفسنا وحقيقة ما فى العالم من حولنا ونحن وإن اختلف فهمنا عن الحقيقة ، لسنا ننكر أن فى الحياة ما كان حقيقة فى عهد آدم ولا يزال حقيقة حتى اليوم وسيبقى حقيقة فى آخر الدهر .

٣ - حاجتنا إلى الجميل فى كل شىء ففى الروح عطش لا ينطفى إلى الجمال .  
وكل ما فيه مظهر من مظاهر الجمال ، فإننا وإن تضاربت أذواقنا فيما تحسبه جميلاً  
ونحسبه قبيحاً لا يمكننا التعامى عن أن فى الحياة جمالاً مطلقاً لا يختلف فيه ذوقان .

٤ - حاجتنا إلى الموسيقى ، ففى الروح ميل عجيب إلى الأصوات والألحان لا  
ندرك كنهه ، فهى تهتز لقصف الرعد ولخريف الماء ولحفيف الأوراق لكنها تنكمش من  
الأصوات المتنافرة وتأنس وتنسبط بما تألف منها .

وبهذه المقاييس العامة وأمثالها من نظرات نعيمة فى حقائق الشعر يعتبر  
« الغربال » متمماً للديوان فى الحملة على الشعر التقليدى والدعوة إلى الشعر الجديد ،  
وإن يكن الغربال قد حمل حملة شديدة على الأدب العربى كله قديمه وحديثه فى فصل  
بعنوان « الحباب » كما حمل على القيود اللغوية كلها وعلى الجزالة ونقاء الأسلوب فى  
فصل آخر بعنوان « الضفادع » كما حصل على أعراض الشعر التقليدية وبخاصة  
تسخيره للمناسبات بطريارك أو مطران أو باشا أو قائمقام أو مدير أو شيخ ، ولتهنئة  
صديق بسلام أو بىك بوسام ، ولتقريض كتاب « نعيم البطون وسلوى الهموم » ولرثاء كل  
من يزور التراب .... » بحيث يعتبر الغربال الأساس النظرى الفلسفى لأدب المهجر  
الذى يأخذ عليه عرب المشرق تحرره ، لا من تقاليد الشعر العربى فحسب ، بل ومن  
قوة العبارة اللغوية وسلامة أصولها ، حتى لنرى الأستاذ العقاد نفسه يخالف مؤلف  
الغربال فى نظريته إلى اللغة ويثبت هذا الخلاف فى المقدمة التى كتبها للغربال فيقول  
« أما كلمتى أنا ففى خلاف صغير بينى وبين المؤلف لا أعرضه للمناقشة إلا لأن  
الاتفاق بيننا فى غير هذا الموضوع عظيم . وزبدة هذا الخلاف أن المؤلف يحسب  
العناية باللفظ فضولاً ، ويرى أن الكاتب أو الشاعر فى حل من الخطأ مادام الغرض  
الذى يرمى إليه مفهوماً واللفظ الذى يؤدى به معناه مفيداً ، ويعن له أن التطور يقضى  
بإطلاق التصرف للأدباء فى اشتقاق المفردات وارتجالها . وقد تكون هذه الآراء  
صحيحة فى نظر فريق من الزملاء الفضلاء ، ولكنها فى نظرى تحتاج إلى تنقيح



وتعديل . ويؤخذ فيها بمذهب وسط بين التحريم والتحليل . فرأى أن الكتابة الأدبية فن والفن لا يكتفى فيه بالإفادة ولا يغنى فيه مجرد الإفهام . وعندى أن الأديب فى حل من الخطأ فى بعض الأحيان ولكن على شرط أن يكون الخطأ خيراً وأجمل وأوفى من الصواب . وأن مجارة التطور فريضة وفضيلة ، ولكن يجب أن نذكر أن اللغة لم تخلق اليوم فنخلق قواعدها وأصولها فى طريقنا وأن التطور يكون فى اللغات التى ليس لها ماض وقواعد وأصول ، ومتى وجدت القواعد والأصول فلماذا نهملها أو نخالفها إلا لضرورة قاسرة لا مناص منها .



**حافظ وشوقي**  
**وزعامة مصر الأدبية**

**شوقي ضيف**





تأخرت زعامة مصر الأدبية قروناً متعاقبة ، ومعروف أن نجد كانت هي السابقة إلى هذه الزعامة في العصر الجاهلي سواء في الشعر أو في الخطابة ، ومعروف أيضاً أن شعراءها كانوا يفدون حينئذ على أمراء الحيرة في العراق وأمراء غسان في الأردن وفي جلق جنوبى دمشق ، حتى إذا أشرقت الجزيرة بنور الإسلام أخذ الشعر ينشط في المدينة ومكة ، وسرعان ما ازدهرت الخطابة وجدت الحاجة إلى كتابات مختلفة ، سياسية وغير سياسية ، وأخذت العراق سريعاً تشارك في الشعر والنثر وبخاصة الخطابة ، وظلت زعامة الأدب العربى شركة بينها وبين الحجاز ونجد ، وما نكاد نمضى في العصر العباسى حتى تغلب العراق هذين القطرين على الشعر والنثر جميعاً ، وتظل لها الزعامة فيها . ومنذ القرن الثالث الهجرى تحاول الشام أن يكون لها نصيب من هذه الزعامة ، إذ ينشأ بها العتابى وأبو تمام والبحترى وديك الجن ، ويظل للعراق النصيب الأوفر ، مما جعل شعراء الشام يرحلون دائماً إلى بغداد مهدين قصائدهم إلى الخلفاء والوزراء ، حتى إذا أظل شمالي الشام عهد سيف الدولة الحمدانى بحلب أتاه الشعراء من كل فج ، وفي مقدمتهم المتنبى ، يشيدون بشجاعته وبطولته وما يتزل بالروم من صواعق الموت ورجوده وعواصفه المدمرة .

وتتحول مقاليد الحكم بمصر في منتصف القرن الرابع الهجرى إلى أيدي الفاطميين ، ويزداد حظها من الشعر والنثر ، أو قل من الشعراء والكتاب ، وهو حظ لم يرتفع بها إلى مكانة الزعامة الأدبية ، سواء في فن النثر أو في فن الشعر ، حتى إذا نازلت مصر الصليبيين بقيادة صلاح الدين الأيوبي ، وأخذت تسحق جموعهم سحقاً ذريعاً في كل ميدان ، كما أخذت تستشعر قواها العاتية ، إذ هي لا تكتفى

بأن تصبح لها الزعامة الحربية فى البلدان العربية وتظل بلوائها كثيراً من هذه البلدان ، بل تطلب إلى ذلك الزعامة الأدبية فى النثر والشعر جميعاً ، ويلبىها فى النثر القاضى الفاضل كاتب صلاح الدين ووزيره ومستشاره ، فيستحدث طريقة جديدة فى النثر والكتابة ، أو قل أسلوباً جديداً ، ينسخ به أسلوب ابن العميد الذى كان يشيع بين الكتاب منذ القرن الرابع الهجرى ، ومن أهم ما يميز هذه الطريقة المصرية الجديدة فى النثر طول السجعات فى الرسالة ، حتى تحمل ما كان يودعها القاضى الفاضل من التوريات والاقتباسات القرآنية وألوان البديع المختلفة ، وشاعت هذه الطريقة فى البلدان العربية ورسخت ، وأصبحت لها الزعامة الأدبية فى فن النثر ، أو قل أصبح لها غير قليل من هذه الزعامة .

وحقق لها أيضاً غير قليل من الزعامة فى الشعر لعهد صلاح الدين ابن سناء الملك الذى تغنى طويلاً بانتصاراته المدوية الحاسمة على حملة الصليب ، مستشعراً - إلى أقصى حد - مجد أمته الحربى فى تلك الانتصارات ، مفتخراً بوحدة العرب تحت راية صلاح الدين حتى يحقوا الصليبيين محققاً لا يبقى منهم ولا يذر . وقدّر لهذا الشاعر المصرى البارع أن يدرس فن الموشحات الأندلسية ، وهو يقوم فى دراسته مقام الخليل بن أحمد فى دراسة الشعر العربى ، فقد وضع الخليل - كما هو معروف - للشعر العربى أوزانه وعروضه ، وبالمثل وضع ابن سناء الملك - لأول مرة - عروض الموشحات الأندلسية وقواعدها المتنوعة ، على نحو ما هو معروف عن كتابه « دار الطراز » .

وبعد أن أوضح فى كتابه تلك القواعد أتبعها بأربعة وثلاثين موشحاً لكبار الموشاحين الأندلسيين ، ليقرن الأمثلة بالقواعد ، ثم تلا ذلك بخمسة وثلاثين موشحاً من نظمه ، ليدل على مدى تمثله لهذا الفن الأندلسى الجديد وبراعته فيه ، وبذلك أعد مصر والشام وغيرهما من البلدان العربية ، لينهض شعراؤها بفن الموشحات الجديد ، إذ عرفهم بعروضه وقواعده وذلك لهم تذليلاً ، بحيث أصبح فناً شعرياً للعرب فى كل مكان . وعلى نحو ما أشاع القاضى الفاضل أسلوباً جديداً فى النثر والكتابة أشاع ابن سناء الملك فى الشعر أسلوباً جديداً يسيل عنوبة ورشاقة ، مع ما يحمل

من ألوان البديع دون تكلف أو تعقيد ، أسلوب يقترب في أحيان كثيرة من أساليب اللغة اليومية المتداولة ، وليس ذلك فحسب ، فإنه رقيق عذب عذوبة النيل ورقته . وتبعه - على هذا الأسلوب - شعراء مصر بعده من أمثال البهاء زهير وابن النبيه وابن نباتة ، وعمّ بينهم على توالى الحقب ، وتجاوزهم إلى شعراء الشام من أمثال الشابّ الظريف ، وشعراء العراق من أمثال الحاجري ، ومما يدل بوضوح على مكانه ابن سناء الملك في زمنه ، وما أتاح لمصر من زعامة في الشعر ، أو بعبارة أخرى على شيء غير قليل من هذه الزعامة ، أننا نجد شعره يثير حركة نقدية واسعة على نحو ما أثار قبله شعر أبي تمام والمتنبي ، وإذا كان قد قُيِّضَ لهما خصوم وأنصار ، فكذلك قُيِّضَ لابن سناء الملك خصمان لودان : مواطن هو ابن جبارة المصري معاصره الذي أُلِّفَ في نقده كتاباً باسم : « نظم الدر في نقد الشعر » وشاعر عراقي كبير هو صفى الدين الحلي أكبر شعراء العراق في الحقب المتأخرة ، إذ صبّ عليه شرر نقده في بعض كتبه . وتجرد لهذين الخصمين مدافعاً عنه مناضلاً نصير شامى ، وهو الصفدى في كتاب له سماه : « الاقتصار على جواهر السلك في الانتصار لابن سناء الملك » وضمّن بعض وجوه هذا الانتصار شرحه على لامية العجم . وكان موضوع هذا النقد ، خصومة وانتصاراً ، أسلوب ابن سناء الملك الجديد وما ضمّنه من الكلمات اليومية المتداولة ، فقد توقف الخصمان عند بعض ألفاظه وقالوا إنها عامية ، ورد عليهما الصفدى موضحاً أنها عربية أصيلة وأنها شُبِّهت عليهما ، على كل حال أتاح ابن سناء الملك للشعر المصري في زمنه وبعد زمنه حظاً من الزعامة ، ولم تلبث أن أخذت تتضاءل ، حتى إذا جثم كابوس العثمانيين على أنفاس مصر وأذاقوها غير قليل من الظلم والعسف ، لم يبق في الشعر إلا رمق ضعيف ، كان يتيح له الحياة ولكن أى حياة ؟ الحياة الخاملة التي لا تغذى روحاً ولا تمتع شعوراً ، وكأنما أصبح الشعر تمارين عروضية مثقلة بكلف البديع التي تخنق الشعر خنقاً ولا تكاد تبقى فيه على حياة .

وكان لا بد للشعر من شاعر عظيم ينقذه من الهوة التي تردى فيها لا في مصر وحدها بل في جميع البلاد العربية ، وكان محمود سامى البارودى ، هو المنقذ الذى



هياه القدر لمصر والشعر العربى ، كى يردُ عليه حياته الخصبه ، ويعده لنهضة أدبية رائعة ، وقد عكف على قراءة الشعر العربى القديم فى ينايبه الأصيله فى العصر العباسى وقبله ، حتى تمثل صياغته وموسيقاه تمثلاً منقطع النظير ، وأخذ يسجل به تسجيلاً بديعاً حياته وخواطره ومشاعره ، وحياته أمتة وخوالجها وأمالها وآلامها وأهواءها ، وهو فى هذا كله يوازن موازنة بارعة بين الاحتفاظ بأصول الشعر العربى التقليديه وبين حياته وأحداثها وأحداث أمتة لزمانه ، وبذلك حرر الشعر العربى من أغلال البديع الغثة ومن أساليبه الركيكة المبتذله ، وردُ إليه الحياة والروح ، مصوراً به تصويراً صادقاً مشاعره الوجدانية فى مرحلة حياته الأولى حين كانت حياة رغد وحب وتمل بمشاهد الطبيعة المصرية ، كما صور تصويراً صادقاً مرحلة حياته الثانية حين امتلأ صدره بالثورة على إسماعيل وتوفيق وحكمهما الفاسد ، وأخذت تتوالى أناشيده الوطنية المتأججة ثورة وحماسة ، وينظم قصيدته فى الأهرام وأبو الهول وتاريخ مصر القديم ، وينفى إلى سيلان ، ويظل يتوجع لوطنه ويحن إليه فى أشعار تضطرم لهفة ولوعة .

وعلى هذا النحو افتتح البارودى باب شعرنا الوجدانى الصادق فى العصر الحديث كما افتتح باب شعرنا الوطنى الثائر ، وضم إليه قصيدة فى مجد مصر الفرعونى القديم ، كما ضم قصيدة فى مشاهد الريف ، واضطربت الروح العربية الأصيله فى أشعاره بكل مقوماتها بحيث استطاع أن ينفذ من خلالها إلى موسيقاه الرصينة الصافية ، موسيقى يتصل فيها الماضى بالحاضر اتصالاً خصباً حياً ، اتصالاً تنمو فيه شخصيتنا الشعرية العربية نمواً رائعاً - وعنت الوجوه لشعره فى جميع الأقطار العربية بحيث عُدَّ - بحق - حامل لواء الشعر العربى الحديث . وسرعان ما حمله بعده حافظ وشوقى ، فإذا هما يمكنان لمصر من الزعامة الأدبية ما لا عهد لها به فى أى زمن من أزمنتها الماضية .

وقد ولد حافظ قبل احتلال الإنجليز لمصر بنحو عشر سنوات ، واجتمعت له أسباب مختلفة ليكون صوت مصر الناطق عن محنتها فى هذا الاحتلال ، إذ نبت فى أسرة مصرية متواضعة من أسر الشعب ، ولم يكد يخطو على عتبة سنته الرابعة

حتى توفي أبوه ، فكفله خاله ، وكان موظفًا بسيطًا محدود الدخل ، فألحقه بكتاب في القاهرة وبيع بعض المدارس ، ونقل إلى طنطا فصحبه معه وأخذ يختلف بها إلى الجامع الأحمدي مختلطًا بطلابه ، واستيقظت فيه موهبته الأدبية ، واندلع في دخائله إحساسه ببؤسه وضيق عيشه ، وعمل في مكاتب بعض المحامين ، وهذا الإحساس لا يزياله ، مما جعله يشدو بأشعار يندب فيها سوء حظه ، ويكبُّ حينئذ على قراءة الشعراء العباسيين من أمثال البحتري والمتنبي وأبى العلاء ، كما يكبُّ على قراءة أشعار البارودي ، وبلغ من إعجابه به أن صمَّم على أن يسلك الطريق الذي سلكه في مطالع حياته ، فترك طنطا ومكاتب المحامين بها ، والتحق بمدرسة الحرب ، وتخرج فيها ضابطاً سنة ١٩٨١ وعين بوزارة الحربية ، ونقل إلى وزارة الداخلية غير أنه عاد سريعاً إلى الحربية ، وأمضى بها بضع سنوات ، وهو في أثناء ذلك يخالط الأدباء في القاهرة . ويدعى إلى مرافقة حملة كتشنر الأخيرة إلى السودان ويشتد ضيقه به ، وتنشب ضده ثورة في الحملة سنة ١٨٩٩ ويشترك فيها حافظ ، ويحال إلى الاستيداع ويطلب إحالته إلى المعاش ويجاب إلى طلبه بعد نحو ثلاث سنوات .

لقد عاد حافظ إلى وطنه بعد خمود ثورته وثورة رفاقه في حملة السودان ، ولكن الثورة على الإنجليز وبطشهم وبغيهم لم تخمد في نفسه أبداً ، بل ظلت مشتعلة ، وظل يُذكّيها بوقود من أشعاره حتى الأنفاس الأخيرة من حياته . وكان من أول ما رمى به بانيته التي نظمها عقب عودته من السودان ، والتي يصور فيها تعثر جدّه وحظه لنسبته إلى الشرق والعرب ، وإنه ليندب مجدهم وسطوتهم حين كان يخشى الغرب بأسهم . ويلتفت إلى مصر ومحنتها بالإنجليز الغاشمين ويأسى لأحرارها ، فهم إن نطقوا بكلمة ألقى بهم في غياهب السجون ظلماً وعدواناً ، ويصرخ :

أَيْشَتَكِي الْفَقْرُ غَادِينَا وَرَائِحُنَا

ونحن نمشي على أرض من الذهب

والقوم في مصر كالإسفنج قد ظفرت

بالماء لم يتركوا ضرعاً محتلب

فبينما يتجرع حافظ وأبناء مصر البؤس المرير ينعم الإنجليز بخيراتها وطيباتها ، بل إنهم لم يتركوا فيها ثمرا إلا نهبوه ولا ضرعاً إلا احتلبوه ، وما مثلهم إلا كمثل الإسفنج يمتص كل ما حوله من ماء فى أى وعاء ، غير مبقء منه بقية ، ويكون من حظه وحظ مصر أن يحال إلى المعاش وأن يخرج من خدمة الدولة والجيش فى ظل الإحتلال الإنجليزي ، ويلوح له الخديوى عباس ومعه حواشيه أن يقرب منه ، ويأبى مفضيا إلى بؤسه وإلى أمته ، واقفا فى مقدمة صفوفها ينازل الإنجليز ، وكأنما سيفه لم يسقط من يده بخروجه من الجيش ، وغاية ما فى الأمر أنه استبدل به سيفاً بل سيوفاً أخرى قاطعة من أشعاره . وكان أول حادث خطير نازل فيه المحتل نزالاً عنيفاً حادث دنشواى لسنة ١٩٠٦ ، فإن خمسة من الإنجليز قصبوا هذه القرية لصيد الحمام بها ، وتعرض لهم بعض أهلها ، وأصيب أحدهم بضربة شمس إصابة أفضت إلى موته ، فثار كرومر عميد الإنجليز فى مصر ، وعقد لهم محكمة لمحاكمتهم فقصت بإعدام أربعة شنقا وجلد سبعة بالسياط وحبس ثمانية مددا مختلفة ، ونفذ الإعدام والجلد بمرأى من أهل القرية مبالغة فى التنكيل والعقاب . وغضب المصريون غضباً شديداً لهذه الفاجعة ، وفى مقدمتهم زعيمهم حينئذ مصطفى كامل وكتاب الصحف ، وتبارى الخطباء فى المحافل يصورون هذه الجريمة الوحشية الفظيعة ، واستشاط حافظ غضبا ، وأخذ يجسدها فى قصائد رائعة ، يمثل قوله ساخرا من الإنجليز سخرية لازعة :

أيها القائمون بالأمر فينا

هل نسيتم ولاءنا والوداد

خفّضوا جيشكم وناموا هنيئا

وابتغوا صيدكم وجوبوا البلاد

وإذا أعوزتكم ذاتُ طوقٍ

بين تلك الرُّبى فصيدوا العباد

إِنَّمَا نَحْنُ وَالْحَمَامُ سَوَاءُ

لَمْ تَغَادِرْ أَطْوَاقَنَا الْأَجْيَادَا

لَيْتَ شَعَرِي أَتَلَكَ مُحْكَمَةَ التُّفِّ

تَيْشَ عَادَتِ أُمُّ عَهْدِ نِيْرُونِ عَادَا

وما زال حافظ يصور هذه المأساة مصوباً سهام أشعاره إلى صدر كرومر  
وصدر الإنجليز من ورائه مذكياً في أمته نار الألم لهذا الاعتداء الوحشي الفظيع ،  
محاولاً أن يدفعها دفعا لمطالبتها بالحرية وحقوقها السياسية . لقد أصبح - بحق -  
شاعر الشعب الثائر وصوته الناطق ضد المحتل وبغيه وبطشه ، وما يلبث مصطفى  
كامل زعيم الشعب وقائده في جهاد المحتل الغاصب أن يذوي غصنه الفينان ، ويلبى  
نداء ربه ، فيتولاه جزع ما بعده جزع وحزن ما وراءه حزن ، ويبكيه بقصائد ثلاث  
بكاء حاراً ، بكاء يصور فيه فجيعة الشعب في زعيمه وما أوقدت فيه من جمر اللوعة  
والأسى ، ويدور عام ، ويتنهد حافظ فرصة العام الهجري ويحيى قدومه  
لسنة ١٩٠٩ ويلتفت إلى شباب مصر ، ويستثير حماسهم وحميتهم للمطالبة بالتححرر  
هاتفاً بمثل قوله :

رجال الغد المأمول إنا بحاجة

إليكم فسُدُّوا النِّقْصَ فينا وشَمِّروا

وكونوا رجالاً عاملين أعزة

وصونوا حمى أوطانكم وتحرروا

فما ضاع حقٌ لم ينم عنه أهله

ولا ناله في العالمين مقصّر

ودون ريب بلغ حافظ في شعره الوطني منذ الثلاثين من عمره مكانة رفيعة تقصر  
عنها الأطماع ، إذ مضى يسخره لمنازلة أعداء الوطن ، ولكي يملأ صدور الشباب  
حماسة وفتوة وقوة ، لكي يخرجوهم من ديارهم مدحورين . كل ذلك والمحتل الآثم في



عنقوان سطوته وجبروته ، غير أن حافظاً لم يكن يخشاه ولا كان يحسب له أى حساب ، مع ما ييئ من العيون والأرصاء . وما يلبث الإنجليز أن يصدروا قانون المطبوعات تهديداً لزعماء الحزب الوطنى بعد وفاة مصطفى كامل ، ومن أجل أن يكمنوا به أفواه الصحافة وغير الصحافة ، ويثور حافظ على هذا القانون الجائر ثورة عنيفة ، ويدعو فى شجاعة إلى الانقضاض عليه ، مهما كلف المصريين من الدماء وغالى الفداء حتى ليصبح فى قصيدة طويلة :

إن البليّة أن تُباع وتُسْتَرى

مصر وما فيها وأن لا نطقاً

فتدفقوا حُجْجاً وحوطوا نيلكم

فلكم أفاض عليكم وتدْفَقاً

وامشوا على حذرٍ فإن طريقكم

وعرّ أطاف به الهلاك وحلّقاً

الموت فى غشيانه وطروقهِ

والموتُ كل الموت أن لا يُطرقاً

وهو يستنهض الصحفيين والشباب فى القصيدة أن يثوروا ضد العدو الباغى وما يريد من الخرس لأستنتهم بينما مصر تُنتهكُ أشد انتهاك ، ويطلب إليهم الحذر فى الطريق فإنه وعر ملئ بالفخاخ ، ولا يلبث أن يحتد تائراً ، داعياً إلى اقتحام هذا الطريق مهما كان الموت فيه بالمرصاد ، حتى يتخلص الوطن من هذا الاستعباد .

ونمضى مع حافظ إلى سنة ١٩١١ فإذا ضيق ذات يده يضطر الشاعر الباسل للاحتباس وراء قضبان وظيفة بدار الكتب المصرية ، ويخفت زئيره التائر ضد الإنجليز إلا قليلاً . وتنشب ثورتنا الوطنية سنة ١٩١٩ ويعود إلى الأسد الهصور الرابض فى الدار غير قليل من زئيره . وما إن تنظم السيدات المصريات بقيادة صفية زغلول مظاهرة مطالبات بحقوق مصر المشروعة فى الحرية والاستقلال وتصدى لهن جنود

المحتل الطاغى ، فيثور حافظ لتلك المعركة الباغية ، وينظم أنشودة وطنية حماسية ملتعبة ، يملؤها بالتهكم على الإنجليز والسخرية بهم سخرية مسمومة قاتلة ، ويطبعها الشباب فى منشورات ويذيعونها فى تلك الثورة لإلهاب الحماسة فى نفوس الثائرين حتى يعصفوا بالإنجليز عصفاً . وكان عدلى قد ذهب سنة ١٩٢١ إلى لندن لمفاوضة الإنجليز وأخفقت مفاوضاته ، وعاد فأقيم له حفل تكريم ، ألقى فيه حافظ . آيته بل فريدته الوطنية الرائعة :

وقفَ الخلقُ ينظرونَ جميعاً

كيف أبنى قواعداً مجد وحدى

وفىها يتحدث بلسان مصر عن مجدها القديم فى عهد الفراعنة ، مفاخرها بقوتها حينئذ وبحضارتها وعلمها وشعرها وتلمذة أثينا وروما لها ، ويقول على لسانها وقد أوشكت أن تنال استقلالها ، إنها حرة كسرت قيودها ، وإنها مجد الشرق وعزه ، وتفخر برجالها الأباة الأعزاء الذين يفدونهم بالمهج والأرواح . ويتأهب سعد زغلول لمفاوضة الإنجليز سنة ١٩٢٤ فينشده من قصيدة طويلة :

فاوضْ فخلقك أمة قد أقسمتْ

أن لاتنام وفى البلاد دخيل

عزلٌ ولكن فى الجهاد ضراغمُ

لا الجيشُ يفزعها ولا الأسطولُ

فأبناء الشعب المصرى - حينئذ - عزل لا يحملون سلاحاً ، ولكنهم فى الجهاد بواسل لا يفزعهم جيش العدو ولا أساطيله ، فأساطيلهم وجيشهم الذى لا تدفعه حجج وحقوق وبراهين أقوى من كل سلاح . ويحذر سعدا من أحابيل الإنجليز ومكرهم وكيدهم ودهائهم ، ويقول : إن أوجست منهم شراً فاقطع حبل المفاوضات ، وعد إلينا رافعاً رأسك ورأس شعبك . ويتوفى سنة ١٩٢٧ سعد زعيم مصر ، بل زعيم البلدان العربية ، بل لقد اتسعت زعامته حتى ليقر له غاندى زعيم الهند بالزعامة والأستاذية

فى الثورة على الإنجليز ، وبيكيه حافظ ، ويئن لصاب مصر والشرق فيه أنينا  
طويلا، ويحال حافظ إلى المعاش فى سنة ١٩٣٢ وتُفك عنه أغلال الوظيفة ، وكانت  
مصر حينئذ تجتاز فترة تعسة ، هى فترة حكم إسماعيل صدقى ، وما أصلى فيها  
الشعب من ظلمه وعسفه ، يسانده الإنجليز ويعضدونه ، وكانت صحف الحزبين  
الوفدى والدستورى تحمل عليه حملات شعواء فحمل معها الجندى القديم : حافظ  
سلاحه الشعرى ، وأخذ يرميه بأبياته وسهام أشعاره من مثل قوله :

يا آله للظالمين ودمية

فى قبضتيها النقض والإبرام

لاهم أحى ضميره ليذوقها

غصصا وتنسف نفسه الآلام

وحافظ فى هذا الشعر الوطنى الثائر الذى كان يملأ به أبناء الشعب المصرى  
حماسة وفتوة وصلابة لمنازلة المحتل الغاشم يُعدّ سابقا لشعراء العربية فى مصر  
وغير مصر من البلدان العربية ، وهو سبق جعل له حظاً غير قليل من الزعامة فى  
الشعر الوطنى العربى الحديث . ولم يشد حافظ هذا الوتر الوطنى وحده مبكرا إلى  
قيثارة شعره ، بل شد إليها معه مبكرا أيضا وترأ عربياً ، وكان أول نغم صبه منه  
صيحة قوية فى أبناء وطنه والأوطان العربية لإغاثة لغة الضاد ضد أعدائها حين  
سولت لمستر ويلمور نفسه مهاجمتها فى عقر دارها ، وكان قاضياً إنجليزياً بمحكمة  
الاستئناف الأهلية ، فألف كتابا عن لغة أهل القاهرة العامية سنة ١٩٠٢ ودعا دعوة  
واسعة لاتخاذ العامية لسانا للأدب والعلم ، وأحدث ذلك رجّة عنيفة فى مصر والبلاد  
العربية ، وتصدى له حماة العربية وفى مقدمتهم حافظ إبراهيم إذ سرعان  
ما نشر قصيدته : « اللغة العربية تنعى حظها بين أهلها » مصوباً أبياتها بل  
سهامها إلى دعوته ، فقضت عليها قضاء مبرما ، وفيها يقول على لسان  
اللغة العربية :

و سعتُ كتابَ الله لفظاً وغايةً

وما ضقتُ عن آي به وعظاتٍ

فكيف أضيق اليوم عن وصف آلةٍ

وتنسيق أسماء مخترعات

أنا البحرُ في أحشائه الدر كامنٌ

فهل ساءلوا الغواص عن صدفاتي

وحافظ يردُّ في هذه الأبيات على ما كان يردده أعداء العربية من أنها لا تحمل لغة العلم الحديث ومخترعاته حينئذ ، ويقول إن هذا ليس من قصور فيها ، وإنما هو قصور في أهلها حينئذ ، ومعروف أنها تلاقت هذا القصور فيما بعد . ويقول إنه يكفيها فخراً أنها وسعت كتاب الله ، مشيراً إلى ما سيحدث من قطيعة بيننا وبين لغة القرآن وأيضاً بيننا وبين ماضينا إن نحن أصحنا لدعوة ويلمور المغرضة ، وقد قوَّضتها قصيدة حافظ من أساسها ، واضطر ويلمور إلى مغادرة مصر وأوبته إلى بلاده وكان ذلك نصراً مبيناً لحافظ وحماة العربية وأبنائها الأبرار في كل مكان ، ونوه شوقي بذلك في مرثيته له منشداً :

يا حافظ الفصحى وحارس مجدها

وإمام من نجلت من البلغاء

مازلت تهتف بالقديم وفضله

حتى حميت أمانة القدماء

وقد مضى حافظ يستشعر بقوة معاني الأخوة بين أبناء مصر وأبناء البلاد العربية ، وليس غريباً أن يلقب شاعر النيل : أدناه وأعلاه :



مصر والسودان . ومر بنا أنه أقام بالسودان سنوات قليلة . ولا نصل معه إلى سنة ١٩٠٨ حتى نرى جماعة من السوريين يقيمون له حفل تكريم بفندق شبرد ، وفيه ينشد آيته البديعة السائرة : « الأمتان تتصافحان » ، ويستهلها بقوله :

لمصر أم لربوع الشام تنتسب

هنا العلا وهناك الجند والحسب

وأخذ يصور كيف أن مصر والشام ركنان للشرق يخفق عليهما هلال الإسلام المضيء وكيف أنهما ركنان عتيدان للضاد وأدبها الرفيع ، وإنها لأمهما تجمع بينهما أمومتها الرعوم ، كما تجمع بينهما أبوة النسب الشريف إلى العرب ، وإنها لروابط وثقى تجعل راسيات الشام تميد وذرى لبنان تهيج حين تنزل بأختهما مصر نازلة أو كارثة . ويحيى أبناء سوريا ولبنان المهاجرين إلى مصر والآخرين المبعدين في الهجرة إلى العالم الجديد إلى أمريكا شمالا وجنوبا ، وينشد :

رادوا المناهل في الدنيا ولو وجدوا

إلى الحجرة ركبا صاعدا ركبا

أو قيل في الشمس للمراجعين منتجع

مدوا لها سببا في الجو وانتدبوا

هذي يدى عن بنى مصر تصافحكم

فصافحوها تصافح نفسها العرب

وأحسب أن كل سورى ولبنانى ود - حينئذ - لو يصافح حافظاً هذه المصافحة الكريمة ، مصافحة الأخ لأخيه الشقيق البار . وتغير إيطاليا على طرابلس سنة ١٩١٢ تريد انتزاعها من الدولة العثمانية وكانت حينئذ تابعة لها ، ويبدو بعض الأمل فى انتصار تركيا ، فينشد حافظ قصيدة ميمية يفتتحها بقوله :

طمع ألقى عن الغرب اللثاما

فاستفق يا شرق واحذر أن تناما

ويصور بسالة الطرابلسيين والأتراك في الحرب وأنهم يموتون كراما في سبيل  
الذود عن الحمى ، ويجسد فظاعة الإيطاليين ووحشيتهم في قتل الذراري والتمثيل  
بالنساء والشيوخ ، لا يرحمون طفلا ولا يبقون على غلام ، ويقول إننا ملأنا البر من  
أشلائهم ، وأحلناه حمما أشد حصدا لهم من بركانهم في جنوب بلادهم فيزوف ،  
وينشد :

اطمئني أمم الشرق ولا

تقنطي اليوم فإن الجد قاما

إن في أضلاعنا أفئدة

تعشق المجد وتأبى أن تضامما

ولم ينتعش الجد والحظ طويلا فإن إيطاليا لم تلبث أن استولت على طرابلس  
استيلاءها المشئوم . وكان حافظ صديقا حميما لخليل مطران اللباني الأصل الذي  
اتخذ مصر دارا ومقاما ولقب شاعر القطرين ، وقد أقيم له في سنة ١٩١٣ حفل  
تكريم بدار الجامعة المصرية ، وفيه حياه حافظ بإحدى روائعه ، وفيها يصور ما بين  
مصر والشام من وشائج الرحم والقربى في حوار طريف بين غادتين : شامية  
ومصرية ، ومن بديع ما قالت غادة الشام :

إنما الشام والكنانة صننا

ن رغم الخطوب عاشا لزاما

أمكم أمنا وقد أرضعتنا

من هواها ونحن نأبى الفطامما

فالشام والكنانة صنوان أو أختان شقيقتان لم تبارحا العهد ولا فارقتاه طوال الزمان ، مهما ألم بهما من خطوب ، إنه أخوة ثمرة لتاريخ طويل ، وحدث بينهما فيه اللغة والدين والآمال والآلام . ويزور حافظ بيروت في صيف سنة ١٩٢٩ ويقام له حفل بالجامعة الأمريكية لسماع قصيدته « تحية الشام » وينزل دمشق ويستقبله المجمع العلمي العربي استقبالا حافلا يتبارى فيه الخطباء والشعراء ، وتتردد على كل لسان رائعته البديعة : « تحية الشام » وما في فواتحها من مثل قوله :

حيا بكور الحيا أرباع لبنان

وطالع اليمن من بالشام حيانى

لى موطن فى ربوع النيل أعظمه

ولى هنا فى حماكم موطن ثانى

حسبت نفسى نزيلا بينكم فإذا

أهلى وصحبى وأحبابى وجيرانى

ويمضى فى تحيته لبنان وسوريا الشقيقتين . ويثنى على أعلامها فى مصر ومن تيمموا منهم أمريكا ، ويهيب بالشرق أن يدفع عنه أطماع الغرب ، وأن تتوحد شعوبه حتى تتخلص من نيره ، ويعود النيل مشغوبا بالأردن مهديا أشواقه إلى بردى بدمشق ، غير مخف وجده بالعراق ودجلة والفرات ، بل إن له حنينا إلى نهر سيحان فى آسيا الوسطى وما وراءها ، وبذلك لا يتمنى فقط وحدة العرب ، بل يتمنى معها وحدة الشرق فى كل البقاع ، حتى يكبحوا جماع الطامعين فيهم ، ويربوهم عن ديارهم إلى غير مآب .

ودائما يأمل حافظ فى الشرق وتحفزه ضد الغرب ، ودائما يستثيره ويستنهضه ليرد عنه عدوان الغرب أخذا بخناقه ، والشرق عنده يعنى الشرق الأوسط العربى بما يشمل الترك العثمانيين ، والشرق الأقصى بما يشمل اليابان ، وقد هلل طويلا لنسفها جزءا من الأسطول الروسى فى بورت آرثر سنة ١٩٠٤ وما أعقبه من الحرب بينها وبين الروس وما أخذ يظهر فى الأفق من تباشير انتصارها عليهم ، أو بعبارة أخرى

انتصار الشرق على الغرب ، ويرسم إعجابه ببطولتها فى افتتاحه بغادة يابانية ملكت عليه لبه حين رآها تقتحم مع قومها حرب الروس لتقضى واجب الوطن المفدى ، ويخاطبها حافظ متعجبا من بسالتها ، فترد عليه إنها تستعذب - مثل قومها - ورد الردى ، ونقول إنها يابانية لا تنتهى عن مرادها ولو كان فيه حتفها وهلاكها ، وإنها إن كانت لا تحسن حمل السلاح ، ففى إمكانها مداواة الجراح وتنشد :

هكذا ( الميكاد ) قد علمنا

أن نرى الأوطان أمـا وأبا

فالميكاد ملكهم لقنهم درسا لا ينسونه أبدا ، هو محبة الوطن والبر به : بر الأبناء بالآباء ، وفداءه بالأرواح والدماء ، وتنتصر اليابان ويبتهج حافظ ويرى فى ذلك إرهابا لاسترداد شعوب إفريقيا وآسيا حقوقها وسيادتها من الغرب ، وفى ذلك يقول :

أتى على الشرق حين إذا

ما ذكر الأحياء لا يذكر

حتى أعاد ( الصفـر ) أيامه

فانتصف الأسود والأسمر

ويريد بالصفـر اليابانيين إذ دحروا الروس وأجلوهم عن كوريا ومنشوريا . ويتخذ حافظ من هذا الانتصار اليابانى شعارا شرقيا يردده فى أشعاره للشباب والناشئة كى يترسموا هذا المثل اليابانى الرفيع ، كقوله فى حفل إقامته مدرسة مصطفى كامل سنة ١٩٠٦ لتوزيع الجوائز على المتفوقين من طلابها :

فيا أيها الناشئون اعملوا

على خير مصر وكونوا يدا

وها أمة ( الصُّفر ) قدمهدت



لنا النهج فاستبقوا الموردا

وحين ضرب الأسطول الإيطالي مدينة بيروت فى أثناء الحرب الطرابلسية المارة  
نظم تمثيلية قصيرة بين جريح من بيروت وزوجته وطبيب وعربى ، وقد بث فيها على  
لسان الجريح وهو يكاد يلفظ أنفاسه روحاً شرقية إذ يتمنى أن يسترد الشرق جلاله  
ورفعته ، حتى يعلم الغرب أنا كأمة اليابان لا نرتضى الذلة والهوان .

وعلى نحو ما شد حافظ إلى قيثارته أوتاراً شرقية وعربية ووطنية شد وترا  
إسلامياً بديعاً ، وهو يتجلى فى مدائحه لعبد الحميد سلطان الدولة العثمانية وخليفة  
المسلمين ، كما يتجلى فى مديحه لخلفه السلطان محمد رشاد الخامس حتى ليؤمل  
استيحاء من لقيه أن يعيد إلى العالم العربى عهد الرشيد .

وكان لا يزال يعد الترك - كما أسلفنا - جزءاً من الشرق ، وكانوا لا يزالون  
يمدون سلطانهم على العراق والشام وبلاد المغرب ، ويؤمل دائماً أن تعود قوتهم حتى  
يستعيد الشرق والإسلام مجدهما ، وحتى يذل الغرب صاغراً . وأقوى من هذا النغم  
الذى كان يوقعه على قيثارته أو على هذا الوتر الإسلامى أشعاره فى المصلح العظيم  
الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده ، وكان قد اتصل به ، وهو فى حملة كتشنر  
بالسودان ، ولما عاد قربه منه وفسح له فى مجالسه ، وجعله من خاصته ، وكان لذلك  
أثر عميق فى نفس حافظ ، فأخذ يشيد بالشيخ ويدعوته الإصلاحية وكل ما اتصل بها  
من فتح باب الاجتهاد فى الدين وتخليصه مما علق به من الأوهام والخرافات على نحو  
ما يلقانا فى فائية له ، إذ يهيب به فيها أن يقضى على البدع المستحدثة ، ويشيد  
بفتاويه الصائبة ، وله يقول فى قصيدة ثانية :

يا أمينا على الحقيقة والإفـ

تاء والشرع والهدى والكتاب

أنت نعم الإمام فى موطن الرأ

ى ونعم الإمام فى المحـراب

ويصب حافظ فى القصيدة سياط غضبه على خصوم الإمام من الشيوخ وغيرهم ، مدافعا عنه دفاعا حارا . وما يلبث الإمام أن يلبي داعى ربه ، فيرثيه حافظ رثاء يضطرم بنار موقدة من اللوعة والأسى واللهفة والحسرة مستهلا له بهذين البيتين المتاعين :

سلام على الإسلام بعد محمد

سلام على أيامه النضرات

على الدين والدنيا على العلم والحجا

على البر والتقوى على الحسنات

وتظلم الدنيا فى عينى حافظ ويخال كأن الدين أصبح بلا حماة ، فقد توفى حاميه ضد أعداء الإسلام الطاعنين فيه من أضراب هانوتو وريتان الفرنسيين ، ويقول إن الشرق بكى له وندبه جازعا متحسرا : بكت له الهند والصين ومصر والشام وإيران وتونس ، بل بكى عالم الإسلام جميعه وأن للفجيرة فيه أنينا متصلا غير منقطع . ويلتفت حافظ مرارا إلى أضواء العام الهجرى حين تهل على العالم الإسلامى ، ويحييه تحيات رائعة على ما يلقانا فى رائيته التى نظمها سنة ١٩٠٩ :

أطل على الأكوان والخلق تنظر

هلال رآه المسلمون فكبروا

ويذكر هجرة الرسول الكريم فيه وكيف كان يماشيه - جبريل وتسعى وراءه ملائكة ترعى خطاه ، وفى يسراه هدى من الله ساطع وفى يمينه الكتاب المطهر ، ويعدد ديار الإسلام من الهند مارا بتركيا إلى مراكش ، ويهيب بشباب مصر أن يرفعوا حمى وطنهم ويحرروه من مستعمره الغادر الآثم ، حتى إذا كانت سنة ١٩١٨ نظم ملحمة « عمر بن الخطاب » مصورا سيرته وإقامة حكمه على الشورى مع أمثلة من زهده فى حطام الدنيا ورحمته وتقشفه وهيبته وانصياعه للحق حتى يجسد للشباب المسلم سيرة الحاكم الإسلامى العظيم ، لعل منهم من يعيدها حية

ناضرة للأمة الإسلامية ، فتأخذ سريعا فى نهضتها المأمولة .

وشد حافظ إلى قيثارته بجانب أوتار الإسلام والشرق والعروبة والوطنية وترأ  
خامسا كان السابق إليه بين شعراء العربية لعصره غير منازع ، ونقصد وتر الشعر  
الاجتماعى الذى حارب فيه بغير هوادة عللنا الأخلاقية والاجتماعية ومن يمثلونها من  
فقيه لا يخشى الله فيما يحرم ويحل ابتغاء نفع زائل ، وطبيب يلتهم أموال المرضى  
بالباطل ، وأديب منافق يقلب الباطل حقا . ودعا فى أشعار كثيرة إلى البر بالفقراء  
والتعساء وإنشاء الملاجئ لهم دعوة تملأ القلوب عليهم شفقة ورحمة وعطفا ، من مثل  
قوله فى حفل أقامته جمعية لرعاية الأطفال سنة ١٩١٠ واصفا بؤس حامل كائنها  
من جوعها ونحولها شبح من الأشباح أو رسم على طلل من الأطلال :

قد مات والدها ومات أمها

ومضى الحمام بعمها والخال

وإلى هنا حبس الحياء لسانها

وجرى البكاء بدمعها الهطال

ويقول إنه وقف ينظر إليها . وكأنه عابد فى هيكل ينظر إلى تمثال من تماثيل  
الجمال ، غير أن نوائب الدهر مازالت تختلف عليها حتى زايلها كل جمال . وحنا  
حافظ عليها فحمل هيكل عظمها - كما يقول - إلى دار لرعاية الأطفال ، وتناولتها  
منه بالرفق أيد طاهرات ، كائنها أيدى أمهات يكلأن أطفالهن ، وسرعان مارعاها  
طبيب . وودعها حافظ وقد اطمأن أنه تركها بين أهلها . ويثنى على منشئ مثل هذه  
الدار الذين يوالونها هى وأمثالها بالبر ابتغاء وجه الله . ويمثل ذلك كان يحرك  
النفوس لتستشعر الرحمة وتبذل أموالها للملاجئ والجمعيات الخيرية لأيامه . وكان  
ما يننى يدعو إلى النهوض بالتعليم وإنشاء الجامعة والمدارس ، وله فى طلب العون  
لمدرسة بنات ببور سعيد قصيدة بديعة يقول فيها بيته المشهور :

الأم مدرسة إذا أعددتها

أعددت شعيبا طيب الأعراق

وظن كثيرون حين رأوه فى رثائه لقاسم أمين لا يقطع بإصابته ولا يخطئه  
فى دعوته إلى تحرير المرأة أنه لم يكن من نصرائه فيها ، وقالوا لعله خشى من  
تشهير أعدائها به كما شهروا بقاسم صاحبها ، وفاتهم أن حافظا كان شجاعا  
جريئا ، وكان إذا رأى رأى لم يخش فيه لومة لائم ، وأيضا فاتهم أن لحافظ بائية لم  
تنشر فى ديوانه حيا بها قاسما ودعوته قائلا :

أقاسم إن القوم ماتت قلوبهم

ولم يفقهوا فى السفر ما أنت كاتبه

ولو خطوت فى مصر حواء أمنا

يلوح محياها لنا ونراقبـه

وفى يدها العذراء يسفر وجهها

تصافح منا من ترى وتخطبـه

وخلفها موسى وعيسى وأحمد

وجيش من الأملاك ماجت مواكبـه

وقالوا لنا رفع النقاب محلـل

لقلنا : نعم حق ولكن نجانبـه

وحافظ يريد بالسفر كتاب قاسم أمين : « تحرير المرأة » . وواضح أنه  
فى القصيدة لا ينتصر له ولدعوته فقط بل يثور ثورة عنيفة ضد خصومه ساخرا  
منهم سخرية شديدة .

ولعله قد اتضح ما هيا حافظ لمصر من حظ أو حظوظ فى زعامة النهضة  
الشعرية الحديثة ؛ فقد كان سابقا مجليا لشعراء العربية فى كثير من الأغراض  
الشعرية : فى منزعه الاجتماعى ووقوفه مع قاسم أمين ودفاعه عنه ، وكذلك فى وقوفه



مع الإمام محمد عبده ودعوته الدينية الإصلاحية وفي منزعه الإسلامى بعامه ، وفي منزعه الشرقى والعربى والوطنى الثائر فى مواجهة الغرب واستعمارهِ البغيض .

ونهُض مع حافظ لمصر بهذه الزعامة شوقى ، وقد ولد قبله بنحو عامين لأسرة مترفة كانت تعيش بباب الخديوى إسماعيل ، كما يقول فى بعض شعره . وبذلك لم يعرف شيئاً فى نشأته من شظف الحياة كما عرف حافظ ، وأظلت الرفاهية بقية حياته . واختلف - منذ نعومة أظفاره - إلى المدارس ، وأخذت تتيقظ موهبته الشعرية فى نفسه مبكرة وهو لا يزال دون منتصف العقد الثانى من حياته ، حتى إذا أتم تعليمه الثانوى التحق بمدرسة الحقوق لدراسة القانون ، ولم يلبث فيها أن التحق بقسم الترجمة وتخرج فيه سنة ١٨٨٧ ، وكان قد أخذ يشدو بمدايح توفيق فعين أباه عليا مفتشاً فى الخاصة الخديوية ، ثم عينه بعده ورأى أن يرسله إلى فرنسا ليكمل دراسة القانون . وهناك التحق شوقى بمدرسة الحقوق فى مونبلييه ، وظل بها عامين . وأتيح له زيارة إنجلترا ولندن ، وأكمل دراسته بباريس ، وحصل منها بعد عام على إجازته النهائية ، ومكث بعد حصوله عليها يخلتف إلى مسارح باريس نحو ستة أشهر . ولاشك فى أنه كان يكب على مشاهدة تلك المسارح مما جعله يؤلف الصورة الأولى لمسرحية على بك الكبير ، وأيضاً كان يكب على قراءة الآداب الفرنسية مما جعله يترجم قصيدة البحيرة للامرتين . وعاد شوقى إلى مصر فعين فى القصر بقلم الترجمة . وعلى نحو ما كان يتقن الفرنسية كان يتقن التركية وترجم منها بعض أشعار منثورة فى ديوانه .

ويبدو - فى وضوح - أن شوقى - منذ عودته من الغرب - أحس فى عمق بأن القدر اختاره ليكون شاعراً لمصر فى محنتها بالاحتلال الإنجليزى ، يدل على ذلك - أوضح الدلالة - أننا نجده يعكف على تاريخها منذ أقدم العصور حتى تمثله تمثلاً رائعاً ، محاولاً أن يتخذ منه درعاً لها أو دروعاً كي تتحدى الإنجليز وتناضلهم نضالاً عنيفاً على نحو ما توضح ذلك ملحمة : « كبار الحوادث فى وادى النيل » وهى فى مائتين وتسعين بيتاً ، نظمها كي يلقيها فى مؤتمر المستشرقين الذى انعقد بجنيف

١٨٩٤ مندوبا عن مصر ، ولم يكن قد تجاوز الخامسة والعشرين من عمره ، وفيها يهتف باسم مصر التي دنس الإنجليز ثراها بأقدامهم :

وبنينا فلم نخلّ لبنا

وعلونا فلم يجزنا علاء

فمصر العظيمة لا تتال ، وهل تتال الجبال السماء ؟ وهل تتال السماء ؟ ويشيد بفراعنتها وما شادوا فيها من العلوم والحضارة والمدنية العريقة . وينفى شوقى ما ادعاه الأصاغر من مؤرخى أثينا وغيرهم من أن الأهرامات بنيت سخرة . ويصور نشوب حرب ظالمة بين الدهر ومصر ، فإذا ذئاب الهكسوس تجوس خلال ديارها ، وينتهز الفرصة ليخز وخزا أليما من يتزلفون إلى المحتل ابتغاء المتاع المادى زلفى خسيصة ، بينما يحس الشرفاء بأنهم غرباء فى ديارهم ، ويلتفت إلى المستعمر الباغى متوعدا منذرا :

يسكن الوحش للوثوب من الأ —

ر فكيف الخلائق العقلاء

وتطرد مصر الهكسوس نظراء الإنجليز الغاصبين ، ويعيد لها رمسيس العظيم مجدها القديم ، وسرعان ما يجسم البلاء الخطير الذى يبتلى به الحاكم الشرقى بسبب الزعانف المحيطين به الكثيرين من تملقه ومداهنته ، فإذا هو يمتلى غرورا وخيلاء وطفيانا ، يقول :

فإذا ما الملقون تولت —

ه تولى طباعه الخيلاء

وسرى فى فرؤاده زخرف القو

ل يراه مستعذبا وهو داء

ويقول إنه داء لم يمس رمسيس لأنه كان أعظم من أن يمسه وأعلى من أن يغره

السفهاء . ويذكر هزيمة بسماتيك أمام قمبيز وأنه ظل له إباؤه وكبرياؤه مما أوعز صدر قمبيز عليه ، فأمر أن تمر به ابنته وهي فى زى الإمام ، تحمل جرة لجلب الماء ، ورأت أباهما ، فلم تبك ولم تسقط لها دمة ، شعورا بإباء ما بعده إباء وعزة لا تشبهها عزه ، وبالمثل بسماتيك حين رأى ابنته لم يتحرك له جفن ولم تدمع له عين ، وكأنه صخرة صماء ، حتى إذا رأى صديقا له أذله الفرس بكى له رحمة وشفقة . وكأنما اتخذ شوقى من بسماتيك مثلا حيا لكل مصرى ، مثلا للوفاء أمام الأصدقاء ومثلا للشعور الطاغى بالكرامة أمام المحتلين للديار . وينوه شوقى بالإسكندر وبنائه الإسكندرية ، ويلم بتاريخ البطالة . ثم يذكر كيف تجلت رحمة الله بعباده ، فأنقذهم من ظلمات الوثنية بما نشر فيهم من أضواء الرسائل السماوية ، ويهلل لموسى ومنشئه بمصر ورسالته إلى فرعون ، وعيسى ومولد الرفق معه ورسالته ، وينشد :

إنما ينكر الديانات قوم

هم بما ينكرونه أشقيا

ويقول إن النور أشرق فى العوالم بالرسالة المحمدية وبمعجزتها الباهرة : القرآن الكريم ، وعمت مشاعل هذا النور مصر على يد فاتحها عمرو بن العاص النير الوضاء ، ويمر سريعا بتاريخها بعده ، ويشيد بصلاح الدين قاهر الصليبيين وبمعاملته ومعاملة المسلمين والعرب السمحة لأعدائهم من حملة الصليب ، ويهتف :

هكذا المسلمون والعرب الخا

لون لا مايقوله الأعداء

ويذكر نابليون ويلم بالأسرة العلوية . وإنما أطلنا الوقوف عند هذه القصيدة لأنها تعد أم شعر شوقى ، ولأنها تصوره وقد شد إلى قيثارته مبكرا وتر الوطنية وبث الحمية فى نفوس الشباب للدفاع عن مصر أمام الغرب ، فإذا زها بمدنيته الحاضرة فإن لها مدنية قديمة مجيدة . وشد إلى قيثارته فى القصيدة وترى الإسلام والعروبة ، ونراه يلخص مضاء مصر وعتوها وتنكيلها بمن تسول له شياطينه احتلالها ، إذ يتوقف فى القصيدة ليصرخ فى وجه الإنجليز :

علمت كل دولة قد تولت

أننا سمها وأنا الرباء

علم بذلك الهكسوس والفرس والإغريق والرومان والفرنسيون ، وسيعلم الإنجليز - عما قريب - علم اليقين . وتتعدد ألحان الأشعار الوطنية عند شوقي ، فمنها هذا اللحن التاريخي الرائع ، ومن روائعه فيه قصيدته : « أنس الوجود » وقد وضع بين يديها مقدمة خاطب فيها روزفلت الرئيس الأسبق للولايات المتحدة حين زار مصر سنة ١٩١٠ وألقى بالجامعة المصرية القديمة خطابا أثنى فيه على حكم إنجلترا لمصر كما أثنى على الدين المسيحي ، وهاجم الإسلام . وعاتبه شوقي في المقدمة ، ثم أخذ يصف قصر أنس الوجود المائلة أطلاله وهياكله بجزيرة عند أسوان ويستهل وصفه بقوله مخاطبا روزفلت :

اخلع النعل واخفض الطرف واخشع

لا تحاول من آية الدهر غضا

وشوقي يطلب إلى روزفلت حين يلم بقصر أنس الوجود أن يقف أمامه وقوف العابد الخاشع في المحراب القدسي . إنه محراب من محاريب مصر وتاريخها القديم بكل ما يحمل من عظمة وجلال . ونمضي مع شوقي إلى سنة ١٩١٥ فإذا هو يقدم فريده الرائعة : « النيل » إلى مرجليوث المستشرق الإنجليزي بجامعة أكسفورد ، مستهلا لها بقوله :

من أي عهد في القرى تتدفق

وبأي كف في المدائن تغدق

وقد مضى فيها يصور عبادة المصريين للنيل وتاريخ الفراعين ومجدهم العريق : الحضاري والحربي ، وذكر تابوت موسى وقصة يوسف وإخوته ومريم وعيسى ونزول الإسلام مصر واستضاءتها بأنواره ، كل ذلك جسمه في تلك القصيدة الفريدة ، حتى



يعطى النيل شخصيته المعنوية بجانب شخصيته الحسية . وفى سنة ١٩٢١ ينظم فريدته : « أبو الهول » مستعرضا فيها مواكب التاريخ المصرى التى مرت تحت بصر أبو الهول من أيام فرعون إلى أيام الرومان ، ويقف قليلا عند الدين القديم : دين إيزيس وأبيس والديانات السماوية : دين موسى وعيسى ومحمد ، ثم يذكر نهضة مصر لعصره ويقول إن تباشير الانبعاث أشرقت وأشرق معها صبح البعث الجديد . وينشق صدر أبو الهول عن فتى وفتاة ينشدان نشيد نهضتنا :

اليوم نسود بواديننا

ونعيد محاسن ماضينا

واكتشف قبر توت عنخ أمون سنة ١٩٢٣ وراع العالم بما فيه من كنوز وتحف طائلة ، وثنى شوقى بهذا الاكتشاف فى قصيدة نونية فريدة استهلها بقوله :

قفى يا أخت يوشع خبرينا

أحاديث القرون الغابرينا

ويريد بأخت يوشع الشمس معبودة الفراعين ، ويقول لها إن قرنك خضيب ولا نحصى على الأرض الطعين ، وما أنت إلا هرة أكلت بنيها وتنتظر الجنين ، ويتحدث عن الفراعنة ومجدهم الغابر محاولا أن يبيث الحمية فى الشباب ليعيدوا ملك آبائهم ، ثم وصف مقبرة توت عنخ أمون وكنوزها النفيسة ، وكانت مصر حينئذ تضع دستورها وتستعد لحكم شورى نيابى ديمقراطى ، ويهتف شوقى بتوت عنخ :

زمان الفرد يا فرعون ولى

ودالت دولة المتجبرينا

وأصبحت الرعاة بكل أرض

على حكم الرعية نازلينا

وينعقد البرلمان المصرى لأول مرة سنة ١٩٢٤ وينظم قصيدة يوازن فيها بين أعظم حادثين حينئذ : كشف مقبرة توت عنخ أمون وانعقاد البرلمان ، ويقول إن مصر

بلغت رشدها وأشدها . وما يلبث أن ينظم لسنة ١٩٢٥ قصيدته البديعة فى  
توت عنخ أمون :

### درجت على الكنز القـرون

وأنت على الدن السنون

وفىها يتحدث عن حضارة الفراعين ويحيى توت عنخ أمون ، ويقول له إن عهد  
الجبابرة ولى وأصبح الحكم شورى لا يدين لحكم الفرد البغيض . وراء هذه القصائد  
أشعار منشورة فى قصائده الأخرى يتحدث فيها عن مجد مصر القديم ، محاولا  
أن يحيله تماثيل منصوبة تحت أعين الشباب المصرى كى يتخلص من الاحتلال  
الإنجليزى الغاشم ، ويسترد لمصر مجدها وبورها التاريخى العظيم .

ولحن ثان فى أشعار شوقى الوطنية كان يلتقى فيه مع حافظ ، وهو الوقوف  
فى وجه الغاصب المحتل ووجوه أذنبه وتسديد سهام أبياته الملهبة إلى صدورهم  
وصدره ، ومن أوائل ما يلقانا عنده من ذلك قصيدته فى مصطفى رياض رئيس  
الوزارة المصرية حين ألقى خطابا فى افتتاح مدرسة محمد على الصناعية ، نوه فيه  
بكرومر معتمد بريطانيا صاحب جريمة دنشواى المشهورة ، وأزرى بعباس  
وحكمه ، حتى إذا أشرق الصباح نشرت الصحف قصيدة لشوقى أنبه فيها تأنيبا  
عنيفا بمثل قوله :

غمـرت القوم إـطراء وحمـدا

وهم غـمـروك بالنـعم الجـسام

خطبت فكنت خطبا لا خطيبا

أضـيف إلى مصـائبنا العظام

وأى مصيبة على أمة أكثر هولاً من أن يخونها أحد بنيها ، ويرتمى فى أحضان  
المستعمر الأجنبى لقاء ما يمن به عليه من النعم الجسام التى تملأ بطنه نارا . ونقل  
اللورد كرومر من مصر سنة ١٩٠٧ وأقيم له حفل وداع خطب فيه وذر اسماعيل كما

ذم المصريين لأنهم لم يفزعوا من الاحتلال الإنجليزي الأثيم ، فرد عليه شوقي  
بقصيدة حماسية ملتهبة يقول فى تضاعيفها :  
لما رحلت عن البلاد تشهدت

فكأنك الداء العياء رحىلا  
وكان شوقي صديقا لمصطفى كامل زعيم الوطن ، فلما هصر الموت غصنه شابا  
ناضرا تأثر لرحيله تأثراً عميقا ، شاعرا بنكبة الشعب فيه ومصيبته التى لا تدانيها  
مصيبة ، ومن أجمل مراثيه فيه وأروعها قصيدته :  
المشرق ان عليك ينتحiban

قاصيهما فى ماتم والدانى  
وكان يكثر من مديح عباس ، وكان يختار عملا من أعماله أو إصلاحا  
من إصلاحاته ، فيجعله محور مديحه ، وكأته مندوب عن الشعب يتكلم بلسانه ،  
ويصور مطالبه وأمانيه لحاكمه ، وقد هلّل له حين رأى إقامة الجمعية التشريعية حتى  
يشرك الشعب معه فى الحكم ، بنظام الشورى الديمقراطى ، وله يقول فى  
إحدى مدائحه :

أخذت بشورى الحكم فينا

وما تآلوا مناهجه اتباعا  
ولما نشبت الحرب العالمية الأولى فى هذا القرن العشرين ، ونفى عباس عن  
مصر ، وأقام الإنجليز على عرشها السلطان حسين كامل وأعلنوا الأحكام العرفية ،  
غضب لعباس ، ونشر قصيدة يعلن فيها غضبه وسخطه يقول فيها : « إن الرواية لم  
تتم فصولا » مشيرا بذلك إلى أن الإنجليز يبيتون لمصر شرا سيظهر عما قريب ،  
فخافوا من تأثير شعره فى نفوس المصريين فأمرؤا بنفيه من مصر واختار الأندلس  
مقاما له . واشتد به الحنين هناك إلى وطنه ، وأخذ يصور حنينه إليه فى قصائد رائعة  
ممجدا لتاريخه الحضارى العريق . ويعود شوقي إلى مصر سنة ١٩٢٠ ويجد أرضها  
مخضبة بدماء الشعب التى سفحها رصاص الإنجليز فى حركته الوطنية ، ولا  
يعود إلى القصر ، بل يعيش حرا طليقا مع شعبه ، ويتغنى بكل ما يجيش بنفسه من  
مطالب ومطامح ، من ذلك أن الشعب لم يرتض تصريح ٢٨ من فبراير سنة ١٩٢٢  
لما وضع الإنجليز فيه من قيود تكاد تطفى السيادة المصرية ، وينادى مع الشعب  
بأنه دون مطالبه وأمانيه ، ويصيح :

فعقرب الحماية قد قطعت رأسها ولا بد أن يتبعها قطع الذنب ، ومضى شوقى  
مع الشعب يغنيه آماله فى الدستور وقيام النظام البرلمانى ، وتنشأ الأحزاب وينشب  
بينها تناحر شديد ، ويتمنى الشعب لو اتحدت صفوفها ، وينظم فى ذلك قصيدته :  
« إلام الخلف بينكم إلا ما ؟ » داعيا فيها إلى الاتحاد المنشود ، وترد إلى المعتقلين  
السياسيين من شباب الوفد حرياتهم سنة ١٩٢٤ ، فينشد قصيدة حماسية يطالب  
فيها بالحرية ، ويحمس الشباب كى يستأنفوا جهاد المعتدى الأثيم حتى يعيدوا المجد  
الحضارى لوطنهم ، ويهتف فيهم :

وجه الكنانة ليس يغضب ربكم

أن تجعلوه كوجهه معبودا

إن الذى قسم البلاد حباكم

بلدا كأوطان النجوم مجيدا

قد كان - والدنيا لحود كلها -

للعبقرية والفنون مهودا

وبهذه الروح العالية العاتية التى لا تقهر ظل شوقى يستثير المصريين ليستربوا  
بلدهم من المحتل الغاصب ، ومجدهم من الدهر الجائر .

وتوفى سعد زغلول زعيم الأمة وقائدها إلى الاستقلال والحرية ، فبكاه بكاء حارا  
بمرثيته الملتاعة :

شيعوا الشمس ومالوا بضحاها

وانحنى الشرق عليها فبكاه

ويجسد للشعب فاجعته وخسارته الكبرى فى زعيمه ، وكيف خلت منابره من  
خطابته المتأججة ومساحاته من صولات نضاله المستميت ضد المستعمر الغاشم  
مستخلصا من براثته الاستقلال والدستور وغير الدستور .



ولحن ثالث فى أشعار شوقى الوطنية صور فيه حبه لوطنه ، حيا يفوق كل حب ،  
حبا يجعله لا يرى فى الدنيا سواه ، حتى لكأنه الفردوس ، يقول وقد اشتدت به لواعج  
الشوق والحنين إليه ، وطالت غيبته عنه فى المنفى بإسبانيا :  
وطنى لو شـغلت بالخلد عنه

نازعتنى إليه فى الخلد نفسى  
فحتى لو كان يتقلب فى أعطاف الخلد وجنابات الجنان لن ينساه أبدا ، ولن يغيب  
عن بصره ، ولن يغرب عن خياله ، وما كان أشد فرحته حين عاد إليه بعد المنفى  
الطويل . وكأنما رد دم الشباب الحار إلى شرايينه ، فيهتف مبتهجا :  
أيا وطنى لقيـتـك بعد يأس

كأنى قد لقيت بك الشبابا  
ولو أنى دعـيت لكنت دينى  
عليه أقابل الحـتم المجابا  
أدير إليك قبل البيت وجهى

إذا فهت الشهادة والمتابا  
فمصر دينه ومعبوده القدسى وإليها يتولى وجهه ، وتتولى روحه حتى قبل الكعبة  
المقدسة ، إنها معبودة بثراها الطاهر العبق . وشوقى - بهذه الأبيات وما يماثلها -  
يبلغ من حب مصر ما لم يبلغه شاعر قبله ولا بعده ، حتى لكأنما يريد أن يعانق -  
عناق المؤمنين المخلصين المنيبين - كل ذرة فى ثراها من ذرات الرمل وكل قطرة فى  
جداولها من قطرات النيل .

وبجانب هذه الألحان الوطنية الرائعة كان شوقى يوقع على قيثارته ألحانا عربية  
بديعة ، صور فيها بقوة عواطف العرب القومية حتى ليصبح مهوى أفئدتهم من الخليج  
إلى المحيط . ومن أوائل ما يلقانا من هذه الألحان افتخاره ببغداد وما وضعت من  
قواعد فى فروع الدين الحنيف وشريعته حتى لتسمو على روما وقوانين شريعته  
المشهورة ، كما تسمو عليها بخطبائها وأدبائها وخلفائها من أمثال الرشيد والمأمون  
والمعتصم . يقول فى نهج البردة التى نظمها لسنة ١٩١٠ممتدحا بها الرسول الكريم :

دار الشرائع روما كلما ذكرت

دار السلام لها ألفت يد السلام

ما ضارعتها بياناً عند متأم

ولا حكتها قضاء عند مختصم

ولا احتوت في طراز من قياصرها

على رشيد ومأمون ومعتصم

فدار السلام : بغداد فوق روما في الشرائع وفي البيان ، وفي القضاء والعدل ،  
وفي الحكام قياصرة وغير قياصرة ، وتضطرم ألحان العروبة بصدده في منفاه حين  
ينزل برشلونة في إسبانيا ، ويأخذ في نظم مطولته أو أرجوزته الكبيرة التي امتدت  
إلى نحو ألف وأربعمائة بيت متخذاً موضوعها : « دول العرب وعظماء الإسلام »  
متغنياً بماضى العرب المجيد وأبطال دولهم العظام ، وينظم نونية طويلة له في الحنين  
إلى مصر . وتضع الحرب الكبرى أوزارها لسنة ١٩١٩ ، ويؤذن له في العودة إلى  
وطنه ويرى أن يطوف بالأندلس ، وينزل قرطبة ويشاهد جامعها الكبير وقد تحول  
شطر منه إلى كنيسة ويرى به المحراب وغير المحراب ، ويخص بانيه عبد الرحمن  
الداخل مؤسس الدولة الأموية هناك بموشحه : صقر قریش ممجداً فيه الشجاعة  
والبطولة العربية . ويزور غرناطة ويهره قصر الحمراء وهو مطل عليها من فوق آكام  
عالية بقاعاته وأبهائه وساحاته وقبابه ونقوشه الملونة البديعة ، وينظم شوقي سينيته  
الرائعة التي بث فيها حنينه الزاخم إلى مصر معبودته ، ويتغنى بأهرامها ويخالها  
موازين فرعون يزن فيها أعمال جبابرة الأرض المصنفين في الأغلال ، ويحلم بمجد  
قرطبة لعهد عبد الرحمن الناصر وجيوشه المظفرة ، ويصف حضارة الأندلس وقصر  
الحمراء لعهد بنى الأحمر ملوك غرناطة ، ويندب في لحن جنائزي مؤثر خروج العرب  
من هذا الفردوس المفقود قائلاً :

خرج القوم فى كتائب صم

عن حفاظ كمركب الدفن خرس

ركبوا بالبحار نعشا وكانت

تحت آبائهم هى العرش أمس

ويعود شوقى من منفاه ، ويستقبله فى فناء المحطة بالقاهرة آلاف من الشباب ،  
وما إن يطل عليهم حتى يدوى هتافهم باسمه ويحملونه على الأعناق حتى سيارته .  
ويصبح شوقى خالصا لشعبه والشعوب العربية منذ هذا التاريخ ، متغنيا بمصر  
- كما أسلفنا - ومتغنيا بالبلاد العربية وبكل ما يجيش فى صدور أبنائها من آمال .  
ونمضى معه إلى سنة ١٩٢٤ ويتهيا سعد زغلول - وكان رئيس الوزارة المصرية -  
لمفاوضة الإنجليز بلندن ، وينشده قصيدة بديعة باسم الشعبين : المصرى والسودانى  
وما يأملان فيه من دفاعه فى مفاوضاته عن حقوق مصر والسودان قائلا :

ومصر الرياض وسودانها

عيون الرياض وخلقجانها

وما هو ماء ولكنه

وريد الحياة وشريانها

تتم مصر ينابيعه

كما تتم العين إنسانها

وشوقى لا يبارى فى تصويره وشائج الرحم والقراة بين البلدان العربية ، وليس  
ذلك فحسب فإنه يبدع فى تصوير مشاهد تلك البلدان ومفاتها الطبيعية على  
نحو ما يلقانا فى تائيته التى وصف بها جمال لبنان حين نزل بها صيف سنة ١٩٢٥  
وفىها يقول :

لبنان والخلد اختراع الله لم

يوسم بأزين منهما ملكوته

ويشيد بغيدها وأدبائها وزعمائها ، ويولى وجهه بعد زيارتها إلى دمشق ،  
ويستقبله بها أعضاء المجمع العلمى استقبالا حافلا يتبارى فيه الخطباء والشعراء ،  
وينشدون نونيته الدمشقية البديعة واصفاً جناتها الوارفة ، مشيدا بخلفائها الأمويين  
وما شابوا من أمجاد . مستنهضا هم أبنائها ليسترجعوا دولتهم وتاريخهم القديم  
الزاهى . ويختم قصيدته بقوله :

ونحن فى الشرق والفصحى بنو رحم

ونحن فى الجرح والآلام إخوان

وانبهر أهل دمشق بالقصيدة انبهارا لا حدود له ولا ضفاف ، وعاد شوقى إلى  
مصر ، وكأنما أشلعت القصيدة البركان الوطنى بدمشق ، فلم يكد يمضى - على  
إلقاء شوقى للقصيدة - نحو شهرين حتى شبت لها ثورة ضارية على الفرنسيين ،  
ففرزوا إلى المدافع يضربون بقذائفها المدينة وثوارها الأحرار ، وخضبت دماؤهم  
الذكية الشوارع والدروب والدور ، وغضب شوقى لها ولأهلها ورمى الفرنسيين بقذيفة  
مضطربة من قذائف شعره الملهب حماسة ، مستهلا لها بقوله :

سلام من صبا بردى أرق

ودمع لا يكفكف يا دمشق

ومضى يصور ملتاعا كيف دكت معالم التاريخ فى المدينة ظئر الإسلام  
ومرضعته وحاميته ، وكيف هتكت حرمة النساء وهن يحملن على صدورهن الأطفال  
الأبرياء ، ومن حولهم النار المدمرة ، ويدعو السوريين إلى الاتحاد حتى يعصفوا  
بالمستعمر الباغى قائلا :

نصحت ونحن مختلفون دارا

ولكن كلنا فى الهم شرق



ويجمعنا - إذا اختلفت بلاد

بيان غير مختلف ونطق

وللحرية الحمراء باب

بكل يد مضرجة يصدق

وشوقي يدعو أبناء سوريا إلى استمرار الثورة على الفرنسيين وبذل الدماء  
والأرواح في سبيل الحرية والاستقلال ، فالشعوب لا يحررها مثل الضحايا ، ويمضي  
شوقي شطرا من صيف سنة ١٩٢٧ في زحلة بלבنا ويحيى جمال الطبيعة فيها  
بكافيتها التي يقول فيها :

لا أمس من عمر الزمان ولا غد

جمع الزمان فكان يوم لقاءك

ويطرب لها - كما طرب للتائية السابقة - كل لبناني ، ويبادل شوقي حبا بحب ،  
بل إنه يعايشه في عقله وفؤاده ، ويطرب لها مثل اللبنانيين العالم العربي ، ويغنيها  
محمد عبد الوهاب غناء بديعا . وفي مارس من سنة ١٩٢٨ تحتفل دمشق بذكرى  
شهادتها على أثر إلغاء فرنسا للقيود الشديدة على الحريات وإجرائها انتخابات  
للجمعية التأسيسية ، فيشارك شوقي السوريين في ذكرى شهادتهم وإجابة فرنسا  
لبعض مطالبهم قائلا :

بنى البلد الشقيق عزاء جار

أهاب بدمعه شجن فسالأ

قضى بالأمس للأبطال حقا

وأضحى اليوم بالشهداء غالى

ومازلنا إذا دهست الرزايا

كأرحم ما يكون البيت آلا

وليس في سوريا من لا يحفظ هذه القصائد شاعراً لشوقي بمحبة وإجلال لم  
يحظ بهما شاعر دمشقي ولا غير دمشقي ، إذ صور أروع تصوير عواطف السوريين

الوطنية أيام محنتهم بالاحتلال الفرنسى ، وكأئنا أمدهم فى تلك المقاومة ضد  
الفرنسيين بأمضى سلاح . وما نصل إلى سنة ١٩٣١ حتى نراه متأثراً متأثراً عميقاً  
لإعدام إيطاليا بطل طرابلس وزعيمها عمر المختار ، ويشعر كأئنا أصابوا قلب  
طرابلس بجرح دام لا يندمل أبداً ، بل لكأئنا أصابوا قلب العالم العربى جميعه ،  
يقول من قصيدة :

يا ويحهم نصبوا مناراً من دم

يوحى إلى جيل الغد البغضاء

جرح يصيح على المدى وضحية

تلمس الحريّة الحمراء

وبذلك كله عد شوقى الأكبر للعرب والبلاد العربية لما صور من تعاطف حميم  
بينها كأئنا بلد واحد ، بل قبيلة أو عشيرة واحدة .

وتختلط هذه الألحان العربية عنده بألحان شرقية كثيرة ، وهو يشير بلفظ الشرق  
مرارا إلى العالم العربى على نحو ما مر بنا فى مطلع رثائه لسعد زغلول وكذلك فى  
قصيدتيه الدمشقيتين : النونية والقافية ، وفى مطلع رثائه لمصطفى كامل أشار الى  
الشرق الأقصى صراحة ، غير أن ذلك نادر عنده ، أما الشائع فأشارته به إلى العالم  
العربى على نحو ما نرى فى قوله :

وما الشرق إلا أسرة أو قبيلة

تلم بنيتها عند كل مصاب

وقد يتسع بدلالة الشرق ليشمل الترك والبلدان العربية والعالم الإسلامى جميعه  
على نحو ما نرى فى تهنئته للترك ومصطفى كمال أتاتورك حين انتصر انتصارا  
حاسما على اليونان سنة ١٩٢٢ ، فإنه مضى يصور ابتهاج العالمين ، العربى  
والإسلامى بهذا الانتصار قائلاً :

قد أرج الفتح أرجاء الحجاز وكم  
قضى الليالى لم ينعم ولم يطلب  
وازينت أمهات الشرق واستبقت  
مهارج الفتح فى الموشية القشب  
هزت دمشق بنى أيوب فانتبهوا  
يهنئون بنى حميدان فى حلب  
ومسلمو الهند والهندوس فى جند  
ومسلمو مصر والأقباط فى طرب  
ممالك ضمها الإسلام فى رحم  
وشيجة وخواها الشرق فى نسب  
وبذلك وسع نسب الشرق سعة كبيرة . وهو يستحثه دائما لينهض أمام الغرب  
ويسترد حقوقه المهضومة ، مؤمنا بأن أمانيه وهمومه وأفراحه وأحزانه واحدة .  
وكان الإسلام يتعمق شوقى منذ نعومة أظفاره . ومر بنا أنه كان أحد الألحان  
الأساسية التى تغنى بها فى ملحمة : « كبار الحوادث فى وادى النيل » فقد مضى  
يفخر فيها بنشأة موسى بمصر ونزول عيسى والمسيحية بها ودخول الدين الحنيف  
وإضاغته جنباتها ، مما يملؤها زهوا . وردد ذلك كثيرا فى فرعونياته ، ونراه ينضم  
إلى المنادين بفكرة الجامعة الإسلامية فى ظل الخلافة العثمانية ، حتى تجتمع كلمة  
العرب والمسلمين لتحدى الغرب والتصدى لاستعمار الرهيب للبلاد العربية  
والإسلامية ، وكأنما يظن هولاء المنادون بتلك الفكرة أن فى الدولة العثمانية بقية  
تمكنها من البطش بالغرب ورد عدوانه ، ونرى شوقى سنة ١٨٩٧ يهلل تهليلاً كبيراً  
لانتصار الترك على اليونان فى الحرب ، وينظم فى ذلك ملحمة بائية طويلة يتخللها  
كثير من النغم الدينى كقوله للسلطان عبد الحميد فى فاتحتها وخاتمتها :

بسیفك یعلو الحق والحق أغلب

وینصر دین الله أیان تضرب

فلا زلت كهف الدین والهادی الذی

إلی الله بالسزلفی له نتقرب

ویشید بشجاعة الترك فی الحرب ویسالتهم فی دحر اليونان وتمزیق جیوشهم شر ممزق ، وینوه بسرية من نساء الترك اشترکت فی بعض المعارك تتقدمها فتاة تسمى زینب أبلت بلاء عظیما . ویرود إلی تحية الترك بهذا النصر المبين فی قصیدته : « بحمد الله رب العالمینا » .

ویرعلن السلطان عبد الحمید سنة ١٩٠٨ الدستور فی تركيا . ویفرح الشعب التركي بهذا الإعلان إذ یصبح الحكم ديمقراطیاً ، مرده إلی الشوری ، ویصفق شوقی مع الشعب التركي ، وهو دائماً یتغنى فی شعره بالحكم الديمقراطي القائم علی الشوری ، ومر بنا تصویره لذلك فی قصیدته الفرعونية النونية ، ونراه قبل ذلك بخمسة عشر عاما حین یمدح السلطان عبد الحمید فی إعلان الشوری السالف . یقول إنها جزء لا یتجزء من الدین الجنيف ، لما جاء فی القرآن الکریم من مثل ( وشاورهم فی الأمر ) ویصدر عن ذلك قائلاً :

وإنما هی شوری لله جاء بها

کتابه الحق یعلیها ویغلیها

وتهاجم إيطاليا طرابلس سنة ١٩١١ وتحاول تركيا دعم أسطولها ، ویدعو المسلمین فی قصيدة میمية إلی إعانتها ، ففی ذلك عز لهم ونصرة لدينهم الحنيف ، وأعلنت دول البلقان الحرب علی تركيا وعلت کفهم ، وتنازلت تركيا عن أدنة وجزر الأرخبيل ، فبکاها شوقی بقصیدته : « یا أخت أندلس عليك سلام » وكأنما رأى فیها غروب شمس تركيا فی أوروبا کما غربت شمس العرب فی الأندلس . ویمتلی بشرا حین یستزد مصطفى کمال أتاتورك الأناضول بعد الحرب العالمية الأولى فی هذا القرن من اليونان ویدمر جنودهم تدمیرا ساحقا ،



ومر بنا أنفا ما زفه من بشرى للشرق الإسلامى بهذا الانتصار العظيم . ولا يلبث مصطفى كمال أن يلغى الخلافة ، ويرثيها شوقى رثاء حارا بقصيدته : « عادت أغانى العرس رجع نواح » ويقول إن الهند والهة وفارس ومصر والبلاد العربية محزونة . ويكون ذلك آخر عهد شوقى بالخلافة العثمانية وما كان يدخل فى حديثه عنها من أنغام إسلامية .

ومنذ سنة ١٩٠٩ يجلجل صوت شوقى بمدح الرسول صلى الله عليه وسلم على نحو ما نجد فى قصيدته التى هنا بها الخديوى عباس بحجه إلى بيت الله الحرام ، وفيها استطراد يتحدث عن مشاعر الحج وعظمة الإسلام وقبر الرسول الطاهر وما ينتشر حوله فى المدينة من عطر ذكى ونور مضيء ، ويأسى لنوم المسلمين فى زمنه نوماً عميقاً : نوم أهل الكهف بينما بأيمانهم نوران : القرن الكريم والسنة النبوية . وينظم حينئذ مدحته النبوية أو يتيّمته الفريدة : « البردة » سماها بهذا الاسم لأنه نظمها على غرار بردة البوصيرى ، مفتتحاً لها بقوله :

ريم على القاع بين البان والعلم

أحلّ سفك دمي فى الأشهر الحرم

وسرعان ما توت بروعتها فى العالم العربى ، وبلغ من إعجاب شيخ الأزهر الشيخ سليم البشرى بها أن شرحها شرحاً ضافياً . وشوقى يستهلها بالغزل متأسياً بالبوصيرى ، ثم يأخذ ببيان سيرة الرسول ووصف شمائله الكريمة ، مع الإشادة بأصحابه ، ونراه فيها يرد على أعداء الإسلام الذين يزعمون أنه انتشر بالسيف والدم قائلاً :

قالوا غزوت ورسّل الله ما بعثوا

لقتل نفس ولا جاءوا لسفك دم

جهل وتضليل أحلام وسفسطة

فتحت بالسيف بعد الفتح بالقلم

وشوقى يقول إن كفار قريش وغيرهم حاربوه ، فكان لا بد أن يحسم الحرب بالحرب ، وهو لم يحاربهم إلا بعد دعوتهم للإسلام وعرض القرآن على أسماعهم ، وبدلاً من أن يذعنوا للحق شهروا سيوفهم فى وجهه ووجوه أصحابه . وقارن بين الإسلام والمسيحية فراها لم تنتشر إلا عن طريق السيف والقوة على نحو ما هو معروف عن عهد قسطنطين وخلفائه ، وهامهم أشياع عيسى الأوروبيون المستعمرون يسفكون دماء المسلمين والناس فى كل بقاع الأرض . وفى سنة ١٩١٢ ينظم شوقى درة بديعة فى ذكرى المولد النبوى مفتتحاً لها بقوله الرائع :

ولد الهدى فالكائنات ضياء

وفى الزمان تبسم وثناء

ويتحدث فى فواتحها عن مولده وما حدث فيه من خوارق . وهو فيها يعارض البوصيرى فى همزيتة المشهورة ، ويشيد بهدى القرآن الكريم والحديث النبوى إشادة رائعة ، ويصور ببصيرته النافذة الحكومة التى شرعها الرسول للمسلمين بعده تصويراً محكماً إذ يقول مخاطباً الرسول :

ورسمت بعدك للعباد حكومة

لا سوقة فيها ولا أمراء

الله فوق الخلق فيها وحده

والناس تحت لوائها أكفاء

والدين يسر والخلافة بيعة

والأمر شورى والحقوق قضاء

وهى صورة دقيقة للحكومة أو الدولة الإسلامية التى يتساوى فيها الناس ، فلا أمراء ولا أغنياء ولا فقراء ولا بيض ولا سود ، فالمسلمون سواء فى جميع الحقوق والواجبات فى دولة يعلوها واحد أحد ، والدين يسر ولا عسر فيه أى عسر ، حتى إن

الضرورات لتبيح المحظورات ، والخلافة بيعة للمسلمين عن تراض منهم ، والحكم شورى ، والقضاء عادل يرد لكل ذى حق حقه دون أى تمايز أو تفاوت بين أى فرد وفرد فى الأمة ، وما يلبث أن يخاطب الرسول بقوله :

الإشتراكيون أنت إمامهم

لولا دعاوى القوم والغلو

داويت متئدا وداووا طفرة

وأخف من بعض الداء الداء

أنصفت أهل الفقر من أهل الغنى

فالكل فى حق الحياة سواء

فلو ان إنسانا تخير ملة

ما اختار إلا دينك الفقراء

وشوقى يجعل الرسول إمام الاشتراكيين ، قبل أن تظهر الثورة الشيوعية ، وهو إنما يريد اشتراكية الإنجليز الذين يسميهم باسم القوم ، ويشير بقوة إلى أن الإسلام بحق دين الاشتراكية المثالية ، إذ أذاب من قديم الفروق بين الطبقات وبين الناس ، فلا سيد ولا مسود ، بل الناس متساوون فى جميع الحقوق مساواة مطلقة أو قل مساواة منصفة ينتصف فيها الفقير بما يرد عليه من الغنى من حقه - مثله - فى الحياة الكريمة ، ومن أجل ذلك يدعو شوقى الرسول إمام الاشتراكيين وملته خير ملة للفقراء والمعوزين . ويردد شوقى هذا المعنى فى مدحته النبوية البديعة التى نظمها لسنة ١٩١٤ فى ذكرى المولد النبوى إذ يقول :

يريد الخالق الرزق اشتراكا

وإن يك خص أقواما وحابى

فمما حرم المجد جنى يديه

ولا نسى الشقاء ولا المصا

ألم تر للهواء جرى فأفضى  
إلى الأكواخ واخترق القبابا  
وأن الشمس فى الآفاق تغشى  
حمى كسرى كما تغشى اليبابا  
وأن الماء تروى الأسد منه  
ويشفى من تلعلعها الكلابا  
فالرزق ينبغى أن يكون شركة بين الناس على نحو ما يشتركون فى الهواء  
والشمس ، وكما تشترك الحيوانات فى الماء . ويتراعى شوقى دائما فى مدائحه النبوية  
متعلقا تعلقا شديداً بالإسلام وتعاليمه النيرة ورسوله . ورسالته الباهرة ، ومن روائع  
أبياته فى تلك القصيدة :  
ولم أر غير حكم الله حكما  
ولم أر دون باب الله بابا  
وهذه القصيدة النبوية وسالفتها تصدح بها جميعا الإذاعات العربية ، وإنها  
لتنطق بأفئدة العرب والمسلمين فى كل البقاع ، بل إنهم ليجدون فيها رحيقا روحيا  
صافيا يشفى منهم القلوب والنفوس .  
وعلى نحو ما كان شوقى يتغنى بالإسلام والشرق والعروبة والوطنية كان يتغنى  
بلحن اجتماعى صب منه أنغاما كثيرة ، مطالبها فيها بأمانى الشعب أو بأعمال  
بر أو مشاركا له فى بعض ما يتحقق له من آمال ، من ذلك مناشدة سعد زغلول -  
حين كان وزيرا للمعارف - أن ينشئ مدرسة فى ضاحية للقاهرة تسمى المطرية .  
وله فى العلم والتعليم والتنويه بجهد المعلمين قصيدة بديعة يفتتحها بقوله :  
قم للمعلم وفه التبجيلا  
كاد المعلم أن يكون رسولا



وله فى إنشاء بنك مصر قصيدة بارعة وبالمثل فى إنشاء الجامعة المصرية ، وحث  
مرارا وتكرارا على أعمال الخير والبر بالفقراء وأفرد لها قصائد وضمنها فى أخرى  
على نحو ما رأينا فى حديثه الأنف عن اشتراكية الإسلام . وحين عاد من المنفى ورأى  
غلاء الأسعار الشديد واستغلال التجار للشعب صاح فيهم مبتهلا إلى ربه ضارعا :

عبادك رب قد جاعوا بمصر

أنىلا سقت فيهم أم سرابا

حنانك واهد للحسنى تجارا

بها ملكوا المرافق والرقابا

ورقق للفقير بها قلوبا

محجرة وأكبادا صلابا

أمن أكل اليتيم له عقاب

ومن أكل الفقير فلا عقابا

ومضى فى القصيدة يحذر وينذر بيوم ينقلب فيه البؤساء ذئابا ضارية . وكثر  
انتحار الطلبة لرسوبهم فى إحدى السنوات فجزع شوقى ، ونظم قصيدة بديعة ،  
أخذ فيها يستعرض علل انتحارهم أهى من القدر أم من جفاء الأبوين أم من امتحان  
صعب شديد ، يقول : بل هو النظام الفاسد الذى فكك العلم والأسر ، ويتوسل إلى  
الطلاب أن يفكروا فيما يصيبون به الأبوين من ألم الثكل وأمتهم من عقوق الوطن ،  
ويقول : رب طفل برح به البؤس أصبح - فيما بعد - شخصا خطيرا جليلا ، وينشد :

كم غلام خامل فى درسه

صار بحر العلم أستاذ العصر

وله فى العمال قصيدة بديعة يحثهم فيها على الجد فى العمل وإتقانه ، حتى  
يبلغوا الغاية المأمولة ، ويوصيهم أن يتحلوا بالأخلاق الفاضلة ، وشوقى لا يمل فى  
أشعاره الدعوة إلى التخلق بالشيم الكريمة ، ويقول إنها أساس المجد القديم  
للفراعنة والعرب والأندلسيين ، ومن أبياته الدائنة على كل لسان قوله :

وإنما الأمم الأخلاق ما بقيت

فإن همو ذهبت أخلاقهم ذهبوا

واتخذ من قصيدته « مملكة النحل » مثلاً حياً للشباب كي يتفانوا في العمل والجد فيه والإخلاص تفانى النحل الذى لا يفتر ولا يقعد عن عمله ، بل دائماً يثابر فيه مثابرة متصلة . وإذا كان قد بدا حيناً منخرجاً من سفور المرأة ، فقد عاد يحيى سفورها وخلعها للنقاب ونهوضها بأعمال البر وبكثير من المشروعات ، ونوه بمشاركتها الرجال فى جهادهم ضد أعداء الأمة الفاشمين ، ويهتف فى قصيدة بارعة :

مصر تجدد مجدها

بنسائها المتجددات

النافرات من الجمـو

د كأنه شبح الممات

وكان دائماً يحيى الشباب ويستنهضهم للفتك بالمستعمر وسحق أضلاعه ، كما كان يستنهضهم للإقدام على الأعمال والتحرك لتحقيق الآمال ويصيح فيهم :  
قل للشباب زمانكم متحرك

هل تأخذون القسط من دورانه

ويطلب إلى أبو الهول فى قصيدته أن يتحرك - إذ كل شىء فى زماننا تحرك حتى الحجر ، وهو إنما يريد أن يدلع الحركة ويشعلها فى نفوس الشباب . وكان يشعر بسعادة غامرة حين يرى نفراً منهم مقدمين على مشروع اقتصادى ضخم يريدون تحقيقه ، وسرعان ما يتغنى لهم بشعر حماسى يفصل من سويداء فؤاده كقوله فى أحد مشروعاتهم مهلاً مصفقاً مستبشراً :

لا يقيمن على الضيم الأسد

نزع الشبل من الغاب الوتد

كبر الشبل وشجت نابه  
وتغطى منكباها بالبد  
اتركوه يمش فى آجامه  
ودعوه عن حمى الغاب يذ  
واعرضوا الدنيا على أطفاره

وابعثوه فى صحاريها يصد  
فقد عادت إلى الشباب المصرى فى غابته الكبرى أو واديه الكبير أسديته  
الوراثية ، بل الغريزية وعادت له أنيابه ومخالبه الفاتكة ، وسينشبهها فى عنق عدوه  
الغاشم عما قليل ، وسيحقق كل ما يريد من مشروعات اقتصادية عظيمة .

وكل هذا النغم الاجتماعى والإسلامى والشرقى العربى والوطنى كان شوقى  
سابقا فيه لشعراء العربية ، مثله فى ذلك مثل حافظ ، مما أتاح لهما معا أن يقودا  
النهضة الشعرية الحديثة فى زمنهما ، وأن يكونا صوتين للعرب - لا فى مصر وحدها  
- بل فى جميع البلدان العربية ، صوتين ناطقين عن مشاعرهم وحياتهم بكل ما اتصل  
بها من مقاومة للاستعمار ومن عواطف إسلامية ونزعات إصلاحية اجتماعية  
وغير اجتماعية .

ومعروف أن مصر سبقت البلاد العربية فى القرن الماضى إلى الانفصال عن  
الدولة العثمانية ، وأنها سرعان ما استأنفت حياة ثقافية ناشطة ، أقبلت فيها على  
العلم الغربى والتزود منه فى منابعه أو بلدانه الأوروبية ، كما أقبلت على طبع الدواوين  
والكتب الأدبية القديمة ، وكان ذلك سببا فى أن تحدث بها نهضة أدبية تسبق بها  
النهضات الأدبية فى البلدان العربية التى كانت لا تزال تترجح تحت نير العثمانيين .

وعلى الرغم من الاحتلال الإنجليزى المشنوم ، وما كان به الأفواه ظهر عندنا  
لأواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن زعماء يبتغون إصلاح حياتنا فى جميع  
جوانبها الروحية والاجتماعية والسياسية ، ظهر الأستاذ الإمام محمد عبده الزعيم  
الدينى ، وقاسم أمين الزعيم الاجتماعى محرر المرأة ، ومصطفى كامل الزعيم الوطنى

وكانت أصواتهم جميعا تدوى فى العالم العربى ، وكان طبيعيا أن تدوى بجانبهم زعامة أدبية ، غير أنه لم يكن بين كتاب النثر عندنا حتى الحرب العالمية الأولى من يستطيع أن ينهض بهذه الزعامة ، ولذلك تأخرت زعامة الكتاب المصريين للنهضة الأدبية العربية فى النثر وفنونه إلى ما بعد تلك الحرب مع ظهور كتاب مصر العظام من أمثال عباس العقاد وإبراهيم عبد القادر المازنى وطه حسين ومحمد حسين هيكل .

وإذا كانت مصر لم تحقق لنفسها زعامة فى النثر قبل الحرب العالمية الأولى فإنها أخذت منذ أواخر القرن الماضى تحقق لنفسها زعامة أدبية قوية فى مجال الشعر والشعراء ، وهى زعامة بدأها محمود سامى البارودى الذى يعد - غير منازع - رائد الشعر العربى الحديث وزعيمه الذى أنقذه من الأساليب الركيكة والموضوعات الغثة ، ورد إليه الحياة والروح : حياته الشخصية وحياة أمته السياسية وروح عصره مع التمسك بالأصول التقليدية للشعر العربى وبصياغته الجزلة الناصعة ورونقها الرائع ، وليس ذلك كل ما أهده البارودى إلى الشعر العربى الحديث كى يستعيد نهضته وازدهاره ، فقد أهدى إليه تلميذه : حافظا وشوقى ، قبلغا بالشعر كل ما كان يؤمل له من نهوض ، وثبتا لمصر بين البلاد العربية زعامة فيه باهرة ، بما فسحا من طاقته ليصور مجد مصر والأمة العربية ، ولينفخ فى روح الشعب المصرى والشعوب العربية كى تناضل المستعمر الآثم نضالا عنيفا لا يبقى عليه ولا يذر ، بحيث يصبحان كأنهما صوتان إلهيان هبطا إلى مصر والأمة العربية من أركان السماء ، لينفضا عنهما تواكلهما وتخاذلهما واستسلامهما للقدر وما صب عليهما من احتلال المستعمر وعدوانه على طيبات البلاد وخيراتنا يعتصرها لنفسه بغيا وظلما وقهرا لا يرضاه الأحرار ، وتتوالى أشعارهما هادرة منذرة متوعدة تهز المصريين والعرب ، ليستيقظوا وليجمعوا قوتهم ويضربوا العدو الغاشم ضربات متوالية حتى لا تقوم له قائمة .

وقد نشأ حافظ - كما مر بنا فى صدر الحديث عنه - فى أسرة متواضعة من أسر الشعب ، واضطر إلى كسب عيشه بنفسه لضيق ذات يده ، ودخل المدرسة الحربية وتخرج فيها ورافق حملة إلى السودان بقيادة كتشنر ، وهناك قامت ثورة



ضد قائدھا الإنجليزى وعسفه واشترك فيها وأحيل إلى الاستيداع سنة ١٩٠٠ وهو يشرف على الثلاثين من عمره ولم يلبث أن أحيل إلى المعاش ، وسدت أبواب العمل فى وجهه ، وظل يتجرع غصص البؤس أحد عشر عاماً إلى أن عين بدار الكتب المصرية ، وحينئذ نراه ينظم رائئته - التى أشرنا إليها - فى حفل لإحدى جمعيات رعاية الأطفال ، وفيها يشيد بذوى اليسار والمروءة ممن يبرون الأطفال الفقراء التعساء المحرومين من أبناء شعبهم ، مجسدا لهم بؤسهم فيما عانى من محنة البؤس وهمه الثقيل وشقائه الطويل وعيشه المرير ، يقول :

ذقت طعم الأسى وكابدت عيشا

دون شربى قذاه شرب الحمام

فتقلبت فى الشقاء زمانا

وتنقلت فى الخطوب الجسام

ومشى الهم ثاقباً فى فؤادى

ومشى الحزن ناخرا فى عظامى

فلهذا وقفت أستعطف النـا

س على البائسين فى كل عام

وعلى الرغم من هذا البؤس الذى كلف حافظاً من الجهد ما يطاق وما لا يطاق منذ عودته من السودان ، وجعله متبرماً بعيشه ، كان يحتمله جلدا صابرا كأقوى ما يكون الصبر والجلد على نحو ما نرى فى ميمية له يخاطب عينه فيها أن لا تدمع وقلبه أن لا يجزع ، ونفسه أن تتجشم أهوال البؤس راضية . وما يلبث أن ينتضى لأمة الحرب ، ولكنها ليست هذه المرة درعا ورمحا وسيفاً وغير ذلك إلى ما يشبه سيوفا ورمحا وسهاما لا يزال يسدها إلى أعداء الوطن والعروبة ، ولو أنه استسلم لبؤسه لانتابته هزيمة فى الحياة ما بعدها هزيمة . ولعاش كالطائر الجريح يشكو الحرمان والضيق ، غير أن نفس حافظ كانت من القوة والصلابة كالصخرة العظيمة ، لا يستطيع البؤس أن ينال منها أى نيل ، وسرعان ما استحال الجندي القديم إلى كتيبة

حربية تحمى حمى الوطن والعروبة بأسلحتها الشعرية . وكانت اللغة العربية أول معركة خاض حافظ غمارها ضد قاض إنجليزى - كما مر بنا - تربص بها شرا داعيا إلى استخدام العامية مكانها لسانا للعلوم والآداب ، وانتفض حافظ للضاد ، ونظم لا قصيدة ، بل منشورا حربيًا نشب أظافره فى الدعوة الخبيثة المفرضة ، حتى وأدها فى مهدها كأن لم تكن شيئًا مذكورا ، وأشاد بهذا النصر المبين غير شاعر فى رثائه ، كقول شوقي مصورا مأتم العربية عليه فى كل بلد من المحيط إلى الخليج سواء فى الحواضر أو البوادي :

لبنان يبكيه وتبكي المضاد من

حلب إلى الفيحاء إلى صنعاء

هتف الرواة الحاضرون بشعره

وحدا به البادون فى البيداء

وينازل - مع مصطفى كامل الزعيم الخالد - كرومر المندوب السامى البريطانى الطاغى عقب حادثة دنشواى الوحشية التى مرت بنا ، غير مكترث بسطوته وجبروته ، وما زال يطعنه برماحه الشعرية ، حتى رفع الإنجليز كابوسهم عن أنفاس مصر ، ويتوالى نزاله للإنجليز على نحو ما مر بنا ، ويضم إليهم فى سنة ١٩١٢ إيطاليا حين هاجمت طرابلس ، بل يضم الغرب كله فى مواجهة العرب والشرق ، وكان قد هلك فى سنة ١٩٠٤ لانتصار اليابان على روسيا ، ورأى فيه بشيرا باستعادة الشرق ومن فيه من المصريين والعرب مجدهم التاريخى القديم . ومنذ سنة ١٩٠٨ يصور حافظ - بقوة - الروابط الوثيقة والأخوة الحميمة بين مصر والبلاد العربية ، وبخاصة الشام وتراه فى قصيدته التى مرت بنا : « الأمتان تتصافحان » يجعل لمصر العلا وللشام المجد والحسب ويقول عنهما : ركنان للشرق وخدران للضاد أمها ، أما الآباء فالعرب . ودائما يذكر هذه الأبوة وتلك الأمومة الجامعتين بين لسان العرب وروحهم فى كل مكان . لذلك لا نعجب حين نرى لبنان ودمشق يحتفلان بمقدمه حين زارهما سنة ١٩٢٩ . إنه ليس شاعر مصر وحدها ولا شاعر النيل وحده ، بل هو شاعر دمشق ولبنان وبغداد وتونس وكل بقاع العرب وديارهم ، شاعرهم فى نضالهم

المحتدم ضد المستعمرين وشاعرهم فى توثيق العلائق : علائق القرابة والرحم بين  
بلدانهم وديارهم ، يقول فى قصيدته « تحية الشام » :

متى أرى الشرق أدناه وأبعده

عن مطمع الغرب فيه غير وسان

تجرى المودة فى أعراقه طلقا

كجارية الماء فى أثناء فينان

وهو لا يقف بالشرق عند البلاد العربية ، بل يمتد به إلى أقصاه حتى الصين  
واليابان أملا أن يرد عنه مطامع الغرب ويقلم أظفاره ، كما يأمل أن تجرى المودة بين  
بلدانه وأبنائه كما يجرى الماء مترقرا فى الغصن الفينان ، وبحق يقول له شفيق  
جبرى فى تحيته بالمجمع العلمى العربى فى دمشق :

لولا قواف بوادى النيل ننشدها

فى غوطة الشام أو فى أرز لبنان

لقطعت بيننا الأرحام واضطربت

بنا الوسوس فى وصل وهجران

وهو ينوه بأشعار حافظ التى تضم الروح المصرى إلى الروح العربى فى الشام  
وغير الشام ، وأكبر الظن أنه كان يضم إلى قوافيه قوافى شوقى على نحو ما سنرى  
عما قليل . ويحييه حينئذ محمد البزم وفارس الخورى ومن قوله :

دمشق تحى فيك حرا ، بشعره

تغنت وتاهت غيدها وطورها

وكم من فتى بالشام أنت سميـره

وكم من فتاة فيه أنت سميـرها

فشعر حافظ كان يتناشده الفتیان والفتیات بالشام وأیضا الشیوخ وبالمثل فی لبنان وفی جمیع البلدان العربیة . وإذا ضممنّا إلى ما قدمناه أشعاره الإسلامیة التي أنشدنا منها أطرافا والتي كانت تهز قلوب العرب فی كل مكان ، ومثلها أشعاره الاجتماعیة التي أَلَمنا بأبیات منها عرفنا کیف أن حافظا ملك أزمة القلوب العربیة ، إذ ظل لساننا ناطقًا للعرب يصدر عن لغتهم وتاریخهم المجید ومقاومتهم الباسلة للمستعمرین وما بینهم و بین شقیقتهم مصر من أوامر الرحم كما يصدر عن عواطفهم الدینیة وأهوائهم الاجتماعیة ، وكأن لا فارق بینهم و بین أبناء وطنه فی أى شیء ؛ فاللغة واحدة والدين واحد والآمال والآلام واحدة ، لذلك لا نعجب إذا وجدنا العالم الغربی جمیعہ یهتز هزة قوية ، بل یرتج رجة عنيفة حين بلغه نغیه ، وممن بكوه - فضلا عن جمهرة من شعراء مصر - جمیل صدقی الزهاوی من العراق وكذلك مهدی الجواهری ، وفی مرثیته یقول ملتاعا :

نعوا إلى الشعر حرا كان یرعاه

ومن یشقُ علی الأحرار معناه  
أنا فقدناه فقد العین مقلتها

أو فقد ساع إلى الهیجاء یمناه  
وشفیق جبرى من دمشق وعبد الله بن أحمد العلوی من حصرموت والطاهر القصار من تونس وفارس مراد سعد من لبنان غیر من لم تبلغنا أسماؤهم . وما من ریب فی أن هذه كلها معالم زعامة أدبیة أتاحها حافظ لمصر فی زمنه ، ولعلنا استطعنا أن نرسمها رسما بینا .

وقد مكن شوقی لهذه الزعامة الأدبیة لمصر إلى أقصى الحدود وأبعد الآماد بفضل شاعریته المبدعة الفذة وتصویره البارع وأدائه الموسیقی الباهر وثقافته العریضة بالآداب الفرنسیة والترکیة وشغفه بوطنه والأوطان العربیة ، حتی لكأنما فصلت جمیعاً من قلبه وفؤاده ، الغناء ولوحات مصورة للتاریخ من أجل التاریخ ، وإنما هو تحریك وإثارة لعزائم المصریین ، کی یعلموا - حق العلم - أنهم شعب عریق



تدين له الحضارة ديونا ضخمة ، وهو أيضا شعب محارب كم دانت له شعوب فى الأرض ، حتى ليخال شوقى - كما مر بنا - أن الأهرامات كانت موازين لفراعنته يزنون بها أعمال جبابرة الشعوب المفتوحة ، ويخلق خياله مرة ثانية فيخالها قناطير الذهب والفضة التى جلبها إلى الفراعنة الجبابة من أطراف الدنيا . ويشيد بعلمهم وعلمائهم وما نشروا فى العالم من التمدن والحضارة ، مما جعلهم بحق أساتذة لعلماء روما وأثينا ومشريعهما ، حتى ليقول :

عششتُ بمنارهم فى الأرض روما

ومن أنوارهم قبست أثينا

ويشغف بأثار الفراعنة الممتدة على ضفاف النيل ، بل يبهر بها انبهاراً ، بل يفتن بها افتتاناً ، بل لكأنما يريد أن يعانقها حجراً حجراً ، حتى ليقول لصاحبه ، وقد ملكت عليه لبه :

قُم قَبْلَ الأحجار والأيدى التى

أخذت لها عهداً من الآباد

أسست من أحلامهم بقواعد

ورفعت من أخلاقهم بعماد

وشوقى دائماً لا ينسى الأخلاق وأن أمة لا تستطيع أن تنهض دون دعائمه السديدة . ولا يكتفى شوقى بهذا المجد الفرعونى الحضارى يرفعه نصب أعين المصريين ، كى ينفضوا عن كواهلهم أثقال الاستعمار البغيض ، فهو ما ينى يذكر لهم أن أرضهم مقدسة ، فقد حملت موسى رضيعاً وعيسى فى المهد صبياً كما حملت ونهضت بشريعة الإسلام السمحة ، وأن الرياح لتكلم بها خاشعة ويمشى الدهر فى أرجائها محتشماً ، وكأنه يقول دائماً للمصريين : هلموا إلى الدفاع عن مجدكم العريق وأرضكم المقدسة الطاهرة ، وإنه ليصبح :

نحن اليواقيت خاص النار جوهونا

ولم يهن بيد التشيت غالينا

لم تنزل الشمس ميزانا ولا صعدت

فى ملكها الضخم عرشا مثل وادينا

وما ينى شوقى - بذلك ومثله - يثير حفيظة المصريين وموجدتهم ضد عدوهم  
المحتل لديارهم ، وما ينى يملأ صدورهم حماسة للقضاء المبرم على الغاصب الأثيم ،  
وما ينى يستنهضهم - كما مر بنا - للإقدام على العمل وبخاصة الشباب ، فإنهم أمل  
الشعب ، وهو يوصيهم دائما - كما أسلفنا - أن يتحلوا بمكارم الأخلاق ولا ينى  
يحفزهم على طلب العلم والجهد والنشاط فى جميع ميادين العمل ، حتى لينشد :  
اطلبوا المجد على الأرض فإن

هى ضاقت فاطلبوه فى السماء

وعلى هذا النحو كان شوقى لا يزال يحاول بكل ما استطاع أن يبعث الحمية فى  
نفوس المصريين لاستنقاذ أرضهم المقدسة من براثن المستعمر ، تلك الأرض التى  
كانت ترتعد لذكرها الفرائص فى القديم ، وإنه لجدير بأبنائها أن يستردوا لها الحرية  
والاستقلال مهما بذلوا من الدماء . واستشعر شوقى العروبة ومجدها التاريخى  
والبيانى البليغ بنفس الروح ونفس الإجلال والخشوع منذ نظم قصيدته « كبار  
الحوادث فى وادى النيل » إذ نراه فيها يشيد بأمة العرب وبيانها الرفيع ، معتزا بها  
أكبر اعتزاز ، يقول :

أمة ينتهى البيان إليها

وتتأول العلوم والعلماء

جازت النجم وأطمأنت بأفق

مطمئن به السنا والسنا

ومر بنا تعمق العروبة لدخائل نفسه فى قصيدته : « نهج البردة » وفى سينيته  
الأندلسية . ويعود من متفاه فيحمل أسلحته الشعرية النارية زائدا مدافعه عن الحمى  
مع المصريين والعرب جميعا ضد المستعمرين الغاشمين ، وكانوا كلما سلطوا  
رصاصهم وقذائفهم على بلد من البلاد العربية أحس كأنما أصابوه فى قلبه مع من  
أصابوه من أبنائها ، على نحو ما نراه صائحا متوجعا حين ضرب الفرنسيون دمشق  
بقنابلهم ، حتى ليقول :

وبى مما رميتك به الليالى

جراحات لها فى القلب عمق

بلاد مات فتيتها تحيا

وزالوا دون قومهم ليبقوا

ولا يبنى المالك كالضحايا

ولا يدنى الحقوق ولا يحق

أبيات كأنما كتبت بدماء الضحايا ، بل كأنما كتبت القصيدة جميعها بهذه الدماء  
التي غدت الثورة وأشعلتها فى نفوس الدمشقيين حتى ظفروا بنيل استقلالهم من  
الفرنسيين راغمين . ومر بنا أن المجمع العلمى العربى فى دمشق استقبله استقبالا  
حافلا فى صيف سنة ١٩٢٥ وتبارى الشعراء والخطباء فى الحفاوة به . ووقف بينهم  
بين التهليل والتصفيق ينشدون نونيته التي لم تمدح دمشق وأهلها بنونية تماثلها على  
مر التاريخ . ونمضى مع شوقى إلى سنة ١٩٢٧ فإذا شعراء العرب دانيهم وقاصيهم  
يجمعون على تكريمه بإقامة احتفال ضخم له بمصر يبايعونه فيه بإمارة الشعر العربى  
لعصره غير منازع ولا مدافع ، وأقيم الاحتفال فى شهر مارس وكان سعد زغلول رئيس  
شرف له ، واشتركت جميع الدول العربية بمنوبيين من الأدباء والشعراء ، أسهموا

جميعا مع أدباء مصر وشعرائها فى وضع تاج إمارة الشعر العربى على مفرقه ، وأعلن  
حافظ باسمه واسم شعراء البلدان العربية البيعة لشوقى قائلا :

أمير القوافى قد أتيت مبايعا

وهذى وفود الشرق قد بايعت معى

وهى زعامة فى الشعر حققها شوقى لمصر ، وبدون ريب كان حافظ نفسه يأخذ  
منها - كما مر بنا - بحظ غير قليل . وحيا شوقى المبايعين له والمحتفلين به تحية رائعة  
بقصيدته أو فريدته النونية ، وفيها يصور مودة حميمة متصلة بين مصر وأخواتها  
العربيات قائلا :

ربَّ جارٍ تلفتت مصر تولي—

—هـ سؤال الكريم عن جيرانه

فمصر دائما مشدودة إلى جيرانها حانية عليهم ، ويبسط ذلك فى أبيات تالية قائلا  
إنه دائما رسولها إليهم ، كى تشاركهم فى آمالهم وآلامهم وأفراحهم وأحزانهم ، ويقول  
إن مصر لا يجمعها بالعرب الدين واللغة فحسب كما كرر ذلك فى شعره ، بل أيضا  
جرح عميق هو جرح الاستعمار البغيض الذى تلتقى مصر والبلاد العربية على أشجانه  
المؤلة ، وكأنها جميعا جسد واحد إذا أن منه جانب تداعت له سائر الجوانب بالأنين  
والألم الممض يقول :

كان شعري الغناء فى فرح الشر

ق وكان العزاء فى أحزانه

قد قضى الله أن يؤلفنا الجسر

ح وأن نلتقى على أشجانه

كلما أن بالعراق جريح

لمس الشرق جنبه فى عمانه



وكان مما أثر في نفس شوقي تأثيراً عميقاً في هذا الاحتفال أن أحد المجاهدين للفرنسيين من بدو سوريا الضاربين في صحرائها نهض من مكانه ، وقدم إليه صحيفة بيعة بإمارته موقعة بدمه ودماء رفقاءه البدو الأحرار المكافحين وتسلم شوقي منه الرسالة ، والدموع تترقرق في عينه ، فقد بايعه أرباب السيف كما بايعه أرباب القلم ، وسجل ذلك في إحدى قصائده .

ودفع هذا الاحتفال شوقي الطموح إلى أن يحاول التحليق في سماء بعيدة هي سماء الشعر التمثيلي ، وجمع قوته وكل ما تملك أجنحته من قدرة ، وإذا هو يبلغ السماء البعيدة ، وكان قد نظم أيام بعثته إلى فرنسا رواية على بك الكبير ، وسرعان ما بدأ ينظم مسرحيته « مصرع كليوباترا » وأتبعها بقمبيز وأعاد تأليف مسرحية على بك الكبير ، وهو في الثلاثة يحاول أن يرضى عواطف المصريين الوطنية ، وكان قد ألف في الأندلس مسرحية نثرية ، وضم إليها مسرحيتين عربيتين هما مجنون ليلى وعنترة ، وهو في هذه المسرحيات الثلاث يحاول أن يرضى عواطف العرب القومية ويضيق مجال هذا الحديث عن عرض ذلك العمل الشعري الرائع لشوقي ، فقد مصرّ وعرب الشعر التمثيلي تعريفا وتمصيرا لم يتاحا لأحد من قبله ، وليس ذلك فحسب فإنه سد هذا الفراغ في العربية ، وهياها لتصبح بعده أداة مرنة للتمثيل الشعري . وأيضا فإنه صدر في شعره التمثيلي - كما صدر في شعره الغنائي - عن نفس المنازع الوطنية والعربية ، وكل ذلك جدير ببحث مستقل مستفيض .

ولم يمض على وفاة حافظ شهران وبعض شهر حتى لحق به شوقي في جوار ربه، وبكته البلدان العربية - كما بكت حافظا - ورثاه منها غير شاعر : رثاه من فلسطين إسعاف النشاشيبي وبدوى الجبل ومن الأردن فؤاد الخطيب ومن لبنان حليم دموس وبشارة الخوري مفتتحا رثاءه بقوله :

قف في ربي الخلد واهتف باسم شاعره

فــــســــدرة المنعى أدنى منابره

ويرثيه من دمشق خليل مردم وشفيق جبرى ، ويصور استنهاضه للعروبة في دمشق كما يصور زميله محمد البزم إشعاله الثورة ضد الفرنسيين في نفوس أبنائها

المغاوير ، ويبكى غروب شمسه بكاء حارا . ويرثيه من العراق كثيرون فى مقدمتهم الزهاوى ، والجواهري ويجعله فى مرثيته « شكسبير العرب » ويستهلها بقوله :

طوى الموت رب القوافى الغرر

وأصبح شوقى رهين الحفر

ويقول إنه شكسبير أمته وإن من أبياته ما يرق ويلين لنا شديدا ومنها ما يقدح من جانبيه الشرر ، ومنها ما يظن كأن رفائيل أودعه إحدى الصور ، ويقول إنه عنوان مصر المفتخر ، ويشيد به وبرفيقه حافظ ، ويقول : إن الوفود العربية كانت تلوذ بساحتيهما ، ويعزى مصر عن شاعريها اللذين كسبا لها مجدا شعريا لم يظفر به قطر عربى لزمانهما ، ويرثيهما معا الرصافى قائلا :

الشعر بعد مصابه بكبيرة

فى مصر جل مصابه بأميـره  
لكليهما الهرمان قد خشعا أسى  
والنيل مد أنينه بخـريـره

ويمضى الرصافى قائلا إن الشعر استطال بكاؤه على الشاعرين الكبيرين وتموجت بالحزن كل بحوره ، ويأسى لمصر فقد تكت بوفاتهما عروش الشعر وتداعت أركانه .

ولعل فى كل ما قدمت ما يوضح توضيحا كافيا الدور العظيم الذى نهض به كل من حافظ وشوقى طوال الثلث الأول من القرن الحاضر ، إذ شيدا لمصر زعامة أدبية باهرة فى عالم الشعر قبل أن تحتل زعامتها فى عالم النثر ، إذ تأخرت هذه الزعامة - على نحو ما أشرنا إلى ذلك فى غير هذا الموضع - إلى ما بعد الحرب العالمية الأولى فى هذا القرن وقيام الأحزاب السياسية وما اقترن بها من نشاط الحياة الأدبية فى النثر وفنونه نشاطاً لم تعهده مصر فى أى عهد من عهودها الماضية .



**الشعر عند حافظ وشوقي**

**عبد الله الطيب**





أول سماعى بشوقى كان فى عهد حداثة الصبا ، و ذلك أنا تلقينا فى دروس  
المحفوظات التى كانت مقررة لنا أبيات من مزوجة له يذكر فيها أمر عبد الله بن الزبير  
وأمه أسماء ، أذكر منها :

قالت : بُنى وَلَدَ العوام  
وابن المعتيق القائم الصوام  
انظر فإن كنتَ لـدين ثرتَ  
فلا تفارق ما إليه سـرتَ  
أو كانت الدنيا قصارى همتك  
فبئس أنت ، كم دم يذمتك ؟  
وعانقته فأحس درعا  
قالت : أضقت بالمنون درعا ؟

وعينية المنفلوطى فى نفس المعنى فيها قوله :

إن أسماء فى الورى خير أنشى  
صنعت فى الوداع خير صنيع  
جاءها ابن الزبير يسحب درعا  
تحت درع منسوجة من نجيع

وقد سمعنا من بعد بشوقي ، وسمعنا من قبل ومن بعد بمحمود سامي باشا  
البارودي وبشعراء آخرين ممن سبقوه في الزمان . ثم سمعنا نبأ وفاة شوقي رحمه الله  
سنة ١٩٣٢ م ، ولكننا لم نسمع بحافظ إلا في مرحلة التعليم بعد ذلك في أخريات المدرسة  
الوسطى . وأول ما سمعنا عنه من أحد مدرسي العلوم العصرية الشبان ، لا من مدرس  
اللغة العربية وكان يتولى تدريسها المشايخ . ألقى علينا أبياتا من بانيته :

أنا يابانية لا أنثنى

مرادى أو أذوق المعطبا

هكذا (الميكاد) قد علمنا

أن نرى الأوطان أما وأبا

نذبح الدب ونفـرى جلده

أيظن الدب ألا يغلبا

وكان الشعور الوطنى قد جعل يزيد من اضطرامه عدوان إيطاليا على الحبشة في  
سنة ١٩٣٥ م . وكانت الصحف قد نشرت أنثذ ميمية للشيخ محمد الأمين القرشى رحمه  
الله ، يذكر فيها هذا العدوان ، وحفظ الناس له قوله في عصبية الأمم وموقفها الضعيف  
من موسيلينى :

إذا العهود مضت حبرا على ورق

فأنت جمجمة يا عصبية الأمم

كان اسم الشاعر والأديب يدل على معرفة العربية والبيان بها . وكان عند الناس  
أن الشعر هو الكلام الموزون المقفى لا يمترون في ذلك . وكان الإجماع قد انعقد أو كآئه  
قد انعقد على أن مكان شوقي وحافظ من الشعر في الذرى وأنهما المفلقان المبدعان ،  
هذا المجلى وهذا المصلى والآخرين بعدهما . وكان في بلاد العربية شعراء مجيدون

ولكنهم لم يكونوا يعدون فى منزلتهما من الجودة والتبريز . عبد المحسن الكاظمى ،  
فحل الملكة جياش الطبع ، والرصافى مشرق الديباجة رنانها . بشارة الخورى عذب  
العبارة ناصع النغمات ، لكن حافظا وشوقيا هما لسان العصر كالأمة التى أنجبتهما  
عنوان العرب وقائدة تاريخه الحديث . وقديما قالت العرب إن الشعر هو ديوانها ولسان  
حالتها وترجمانها .

كانت قلوب الشباب إلى حافظ مiale . يبدو شعره معيارا للأحداث ، منعكسا فيه  
نفس الشعور العام . كان فيه الروح الخطابى الملهب لحماسة الجماهير ، متأثرا فى  
ذلك بأساليب زعماء الوطنية الكبار فى هذا المضمار ، مثل مصطفى كامل و سعد  
زغلول ، تأمل قوله :

إذا الله أحيا أمة لن يردھا  
إلى الموت قهار ولا متجبر  
رجال الغد المأمول إنا بحاجة  
إلى قادة تبني وشعب يعمّر  
رجال الغد المأمول إنا بحاجة  
إلى عالم يدعو وداع يذكّر  
رجال الغد المأمول إنا بحاجة  
إليكم فسدوا النقص فينا وشمروا  
رجال الغد المأمول لا تتركوا غدا  
يمر مرور الأمس والعيش أغبر  
رجال الغد المأمول إن بلادكم  
تناشدكم بالله أن تتذكروا

تأمل تنوع ما الحاجة إليه ماسة ، وتصنيفه فى هذه الأبيات السبعة مع تكرار صدرها الذى عليه عماد نغم الكلام على غرار ما كان يرد عند القدماء نحو : « قربا مربط النعامة منى » المكررة فى عدد من أبيات الحارث بن عباد ، « وعلى أن ليس عدلا من كليب » المكررة فى عدد من أبيات «أرياتنا بذى جشم أنيرى » - فهذا مما ينبئ عن مهارة فى استعمال الأسلوب الخطابى ، وقد ذكروا أنه كان جيد الإلقاء ، جهيره ، قوى التأثير به ، وكانت مع الروح الخطابى فيه دقة إحساس السياسى المتحفز المتجاوب مع الواقع ، ومع الملكة والمقدرة على نظم الشعر وتنوقه ببديهة الصحفى ، وجد المفكر الاجتماعى ، من أمثلة ذلك قصيدته فى حريق ميت غمر :

سائلوا الليل عنهم والنهارا  
كيف باتت نساؤهم والعذارى  
كيف أمسى رضيعهم فقد الأم  
وكيف اصطلى مع القوم نارا  
كيف طاح العجوز تحت جدار  
يتداعى وأسقف تتجارى

ولعل « تتجارى » أن نحسها الآن قافية ضعيفة ولكننا لو نقلنا أنفسنا إلى زمانها وما كانت ترومه من التقريب المسموع المرئى الذى تكفينا أمره الآن أداة التلفزة ونحوها من أجهزة التصوير والتسجيل تبينا دلالة هذه الكلمة على مراده من إسراع السقف إلى الانهيار متتابعة معا . وقصيدته فى حادث دنشواى :

أيها القائمون بالأمر فينا  
هل نسيتم ولاءنا والودادا  
أحسنو القتل إن ضننتم بعفو  
أقصا صا أردتمو أم كيادا



أحسنوا القتل إن ضننتم بعفو  
أنفوسا أصبتم أم جمادا  
ليت شعري أهلك محكمة التف  
تتش عادت أم عهد نيرون عادا  
أيها المدعى العمومي مهلا  
بعض هذا فقد بلغت المراد  
قد ضمنا لك القضاء بمصر  
وضمنا لنجلك الإسعادا

وهنا النفس الخطابي مع الإحساس بالمرارة القومية ، ولاسيما فى هذا التهكم  
الشعبى النزعة :

قد ضمنا لك القضاء بمصر  
وضمنا لنجلك الإسعادا

ومن أمثلة التفكير الاجتماعى مع الخطابة والمذهب الصحفى كلمته فى تعليم المرأة  
والعناية بمنزلتها فى الأسرة والمجتمع :

كم ذا يكابد عاشق ويلاقى  
فى حب مصر كثيرة العشاق  
إنى لأحمل فى هواك صبابة  
يا مصر قد خرجت عن الأطواق  
لهفى عليك متى أراك طليقة  
يحمى كريم حماك شعب راقى

هذه البداية فيها إشعار بموضوع تعليم المرأة وتحريرها - وكأن مصر التي  
استهل بذكر صحبتها إنما هي رمز لها ، كما قد جعلها من بعد - حين استمر به  
القول - رمزا لمصر ، وذلك حيث قال :

من لي بتربية النساء فإنها  
في الشرق علة ذلك الإخفاق  
الأم مدرسة إذا أعددتها  
أعددت شعبا طيب الأعراق  
الأم أستاذ الأساتذة الألى  
شغلت مآثرهم مدى الآفاق  
أنا لا أقول دعوا النساء سوافرا  
بين الرجال يجلن في الأسواق  
كلا ولا أدعوكم أن تسرفوا  
في الحجب والتضييق والإرهاق  
ليست نساءكم أثاثا يقتنى  
في الدور بين مخادع وطباق  
فتوسطوا في الحالين وأنصفوا  
فالشر في التقييد والإطلاق

أحسبه أراد بقوله « وطباق » جمع طبق الطعام الذي يوضع فيه أو يؤكل عليه ،  
وله في ذلك من العربية وجه يصوبه إن شاء الله ، وقد شرح مصححو الديوان المخادع  
بالغرف وأهملوا شرح الطباق كأن ذلك ببالهم واضح وكان أحسن لو ذكروه ، والله  
تعالى أعلم .

والتوسط الذى دعا إليه كان مذهب المصلحين الجادين فى زمانه . وقد تجوز  
بكثير الآن فى كثير من البلاد وبين كثير من طبقات الناس . ولعل ما ذهب إليه حافظ  
هو الصواب والقول بالاعتدال سهل ، ولكن العمل به عسير . وفى هذه القصيدة بُعد  
من نقد أحوال المجتمع والعمران البشرى ما لعله يصدق فى كثير من البلاد على مر  
العصور - مثلاً :

كم عالم مد العلوم حبالاً  
لوقيعة وقطيعة وفراق  
وفقيه قوم ظل يرصد فقهه  
لمكيمة أو مستحيل طلاق  
يمضى وقد نصبت عمامة وجهه  
كالبرج لكن فوق تل نفاق

والتصوير هنا خطابى وفيه أنفاس النكتة الشعبية التى تدنيه من منهج الصحافة :

وطبيب قوم قد أحل لطفه  
ما لا تحل شريعة الخلاق

يعنى عمليات الإجهاض :

قتل الأجنة فى البطون وتارة  
جمع الدوانق من دم مهراق  
أغلى وأثمن من تجارب علمه  
يوم الفخار تجارب الخلاق

وما هنا النكتة الشعبية . وقد كان الحلاق يمارس بعض التطبيب الجراحي كخلع  
الأضراس والحجامة .

ومن أمثلة التفكير الاجتماعي عند حافظ لاميته :

شبحا أرى أم ذاك طيف خيال

لا بل فتاة بالعراء حيالى

وأسلوبها مزيج من الخطابة والقصص العاطفى النزعة ، الصحفي المناسبة ، وفيه  
شئ من الجنوح إلى المبالغة بغرض استيفاء التقريب المرئى المسموع على النحو الذى  
قدمنا أنه صارت تكفيها مؤنته التلفزة والتصوير والتسجيل ، تأمل قوله :

لا شئ أفعل فى النفوس كقامة

هيفاء روعها الأسى بهزال

فَحَمَلْتُ هَيْكَلْ عَظْمَهَا وَكَأَنَّنِي

حُمِّلْتُ حِينَ حَمَلْتُ عُرْدَ خِلَالِ

أَمْشَى وَأَحْمِلْ بِائِسِينَ فَطَارِقَ .

باب الحياة ومؤذن بزوال

أبكيهما وكأنما أنا ثالث

لهما من الإشفاق والإعوال

وطرقت باب الدار لا متهيبا

أحدا ولا مترقبا لسؤال

طرق المسافر آب من أسفاره

أو طرق رب الدار غير مبالى

وإذا بأصوات تصيح ألا افتحوا  
دقات مرضى مدلجين عجال  
وإذا بأيّد طاهرات عـودت  
صنع الجميل ، تطوعت في الحال  
جاءت تسابق في المبرة بعضها  
بعضاً لوجه الله لا للمال  
فتناولت بالرفق ما أنا حامل  
كالأم تكلاً طفلها وتوالى  
وإذا الطبيب مشمر وإذا بها  
فوق الوسائد في مكان عالى

ثم أخذ الشاعر في تصوير المشهد الطبي ، وهذا كما لا يخفى أمر سبق به أفلام  
السينما، وذلك أن السمّت الطبي كله طبقة جديدة من الصناعة طرأت على دهر الناس ،  
فما زالوا إزاءها في حالى تعجب وخشوع :

جاءوا بأنواع الدواء وطوفوا  
بسرير ضيفتهم كبعض الآل  
وجثا الطبيب يجس نبضا خافتا  
ويرود مكمّن دائها القتال  
لم يدر حين دنا ليبلو قلبها  
دقات قلب أم دبيب نّمال



ضبطت دقات ودبيب فى الديوان منصوبتين على تقدير عامل وكان الوجه التعرية  
لجواز الرفع ولعله أجود أى أهى دقات قلب ، ومكان « أم » يدل على ذلك . ومن أنكر  
حذف الهمزة أنكر عليه مكان حرف المعادلة فتأمل :

ودعتها وتركتها فى أهلها  
وخرجت منشرحا رضى البال  
وعجزت عن شكر الذين تجردوا  
للباقيات وصالح الأعمال

ولا يخلو هذا البيت الأخير من ضعف ما على أنه فى جملة - من حيث ظاهر  
الأداء - مستقيم . ومن مشهور شعر حافظ السياسى داليتة فى استقبال السير  
غورست خلفا لكرمر وهى التى أولها :

بنات الشعر بالنفحات جودى  
فهذا يوم شاعرك المجيد  
وفيه يقول مما كان يتمثل به كثيرا :

أذيقونا الرجاء فقد ظمئنا  
بعهد المصلحين إلى الورود  
ومنوا بالوجود فقد جهلنا  
بفضل وجودكم معنى الوجود  
إذا اعلولى الصياح فلا تلمنا  
فإن الناس فى جهد جهيد  
إلى من نشتكى عنت الليالى  
إلى العباس أم عبد الحميد

ودون حماهما قامت رجال  
تروعننا بأصناف الرعيـد  
قتيل الشمس أورثنا حياة  
وأيقظ هاجع القـوم الرقـود  
فليت كرومراً قد دام فينا  
يطوق بالسلاسل كل جيد  
ويتحف مصر أنا بعد آن  
بمجلود ومقتول شهيد  
لننزع هذه الأكفـفـان عنا  
ونبعث في العوالم من جديد

وجمال هذه الأبيات من أسلوب المقابلة الخطابى وما تضمنه من معانى السخرية -  
وبعض ألفاظ الصحافة تجده فى قوله « ويتحف مصر أنا بعد آن » ، « ونبعث فى  
العوالم من جديد » ، وكأن أصول هذه العبارات راجعة إلى بعض الأخذ من اللغات  
الإفرنجية فى تعابيرها التى تديرها الصحف وخلصت إلى العربية من طريق الترجمة .  
هذا وكان حافظ يُستحسن رثاؤه وربما فضل فيه على شوقى ، لأن هذا كان يعتمد إلى  
تفخيم كأنما يحاكى به مطالع أبى تمام نحو قوله :

ركزوا رفاتك فى الرمال لواء  
يستنهض الوادى صباح مساء

وقوله :

شيعوا الشمس ومالوا بضحاها  
وانحنى الشرق عليها فبكاهها

وقوله يرثى أمه ويعارض ميمية أبي الطيب :

إلى الله أشكو من عوادي النوى سهما

أصاب سويداء الفؤاد وما أصمى

وهل كان ينبغي أن يقول : أصاب سويداء الفؤاد فقد أصمى ، يحمل ذلك على  
المجاز أى كأن قد أصمى .

وقليلا ما تصاب فيه معانى الأسى وحرارة وجع الحزن كما تصاب عند حافظ .  
وقد كان للناس عجباً أن حافظا لم يفز بجائزة رثاء سعد باشا زغلول وفاز بها محمود  
غنيم وروى الناس قوله :

يا سعد واسمك كلما رددته

كالكهرباء يدب فى الأعصاب

ولعل بائية حافظ فى رثاء سعد أذهب نحو التفخيم منها إلى الحرارة ، والخطابة  
التي تصلح عند حافظ فى أغراضه الاجتماعية والسياسية مما تنبؤ شيئا فى الحزن ،  
إلا أن يخالطها لذعة فى أغوار القلب كما فى رثائه لمصطفى كامل :

أيا قبر ، هذا الضيف آمال أمة

فكبر وهلل والق ضيفك جاثيا

وفيهما يقول مما تحس فيه صدق صوت القلب ، ومما روى من كلام التابعى الجليل  
عامر بن عبد قيس أن الكلام إذا خرج من القلب ولج إلى القلب :

وكنا نياما حينما كنت ساهدا

فأسهدتنا حزنا وأمست غاضيا

شهيد العلى لا زال صوتك بيننا

يرن كما قد رن بالأمس داويا

يهيب بنا هذا بناء أقمته  
فلا تهدموا بالله ما كنت بانيها  
يصيح بنا لا تشعروا الناس أننى  
قضيت وأن الحى قد بات خالياً  
يناشدنا بالله لا تتفرقوا  
وكونوا رجالاً لا تسروا الأعداء  
فروحى من هذا المقام مطلة  
تشارفكم عنى وإن كنت باليا  
فلا تحزنوها بالخلاف فإننى  
أخاف عليكم فى الخلاف الدواهي  
عهدناك لا تبكى وتنكر أن يرى  
أخو اليأس فى بعض المواطن باكياً  
فرخص لنا اليوم البكاء وفى غد  
ترانا كما تهوى جبلاً رواسيا  
ومكان اللوعة لا يخفى من هذا الاستحضار لروح الفقيد ومحاورته برقة الأسى  
وشدة معانى الحافظ على روح الحماس الوطنى .  
ومما نحس فيه روح اللوعة الشخصية داليتة فى رثاء البارودى :  
رُدُّوا علىَّ بيانى بعد محمود  
إنى عييت وأغيا الشعر مجهودى

وقد ذكر فيها أنه لم يسعفه برثائه حتى مضى على ذلك زمان . والأبيات الأولى  
هى التى فيها الإسماع والحرارة من أول القصيدة إلى قوله :

لو حنطوك بشعر أنت قائله

غنيت عن نفحات المسك والعود

حلّيته بعد أن عذبتّه بسنا

عقّد بمدح رسول الله منضود

كفاك زاداً وزينا أن تسير إلى

يوم الحساب وذاك العقْدُ فى الجيد

لبيك يا خير من هز اليراع ومن

هز الحسام ومن لبي ومن نودى

إن هُدّ ركنك منكوباً فقد رفعتْ

لك الفضيلة ركنا غير مهدود

وأنطق بلوعة الحزن من هذه الدالية تائيته فى الإمام محمد عبده التى مطلعها :

سلام على الإسلام بعد محمد

سلام على أيامه النضرات

على الدين والدنيا ، على العلم والحجا

على البر والتقوى ، على الحسنات

لقد كنت أخشى عادى الموت قبله

فأصبحت أخشى أن تطول حياتى

وقفت عليه حاسر الرأس خاشعاً

كأنى حيال القبر فى عرفات



إذ فى عرفات الحجيج بإحرامهم ، والرءوس حاسرات ، ولعل معاصراً ألا يفطن  
لدقة ما أراد حافظ من معنى ، وذلك أن الناس كانوا لا يخرجون ورءوسهم حاسرة ولكن  
عليها الأغطية من الطرابيش والعمائم والقلائس ، وعلى رءوس النساء الخمر والمقانع ،  
ثم تبدلت العادات غير العادات .

مشى نعهشه يختال عجباً بربه

ويخطر بين اللمس والقبيلات

تكاد الدموع الجارية تقله

وتدفعه الأنفاس مستعرات

بكى الشرق فارتجت له الأرض رجة

وضاقت عيون الكون بالعبرات

ففى الهند محزون وفى الصين جازع

وفى مصر باك دائم الحسرات

وفى الشام مفجوع ، وفى الفرس نادب

وفى تونس ما شئت من زفرات

بكى عالم الإسلام عالم عصره

سراج الدياجى هادم الشبهات

ملاذ عيائل ثمال أرامل

غيات ذوى عُدَمٍ إمام هُدَاةٍ

ثم يخلص الشاعر من بعد إلى خويصة نفسه ، وما منى به هو من فقد عظيم ،  
وكأن حافظاً قد نظر من بُعدٍ ههنا إلى طريقة متمم بن نويرة فى رثائه أخاه مالكا ،  
حيث مهد بذكر مآثره ومكانه فى القبيلة وبين سائر الناس ، ثم خلص من ذلك إلى  
حزنه الخاص به هو عليه ، قال حافظ رحمه الله :

فيا منزلاً في عين شمس أظنني  
وأرغم حسادي وغم عذاتي  
دعائمه التقوى وآسسه الهدى  
وفيه الأيادي مَوْضِعُ اللبنة  
في طبعة الديوان برفع العين من "موضع" ويحتمل على بعد ، والوجه الجيد  
النصب - أي فيه أياديه البيض مكان ما يكون في الأبنية من لبنات وما أشبه مما يتم  
به البناء .

عليك سلام الله مالك موحشاً  
عبوس المغاني مقفر العرصات  
لقد كنت مقصود الجوانب أهلاً  
تطوف بك الآمال مبتهلات  
مثابة أرزاق ومهبط حكمة  
ومطلع أنوار وكنز عظات  
والتقسيم الذي عمد إليه الشاعر ملائم كل الملاءمة لرنات الأسى التي تنطق بها  
ألفاظ كلماته ومعانيه .

لن تفي هذه الكلمة بحق درس حافظ وشوقي لضيق المجال ، ثم لما تقتضيه  
المناسبة من مراعاة جانبي الذكرى والتكريم وهما بحق أهل ذاك ، فأرى أن أقصر  
أخرى حديثي عن حافظ في هذه الكلمة على الإشارة إلى ثلاث من منظوماته ،  
إحداهن كأنها محاولة تمثيلية موضوعها ضرب الأسطول الطلياني لبيروت سنة ١٩١٢ ،  
وقد جعلها حواراً من بحر المجتث كله ونوع القوافي ، وجعل للحوار أربع شخصيات ،  
الجريح وليلى زوجته والطبيب والعربي ، والخطابة والنشيد أغلب عليها من أسلوب  
الحوار المسرحي وما ينبغي أن يلبسه من تدرج ومقابلة وعقدة وحلها وهلم جرا .

ولو حُذفت الألفاظ الدالة على الشخصيات وسيقت الأبيات تبعاً لكانت مذهباً حسناً من الكلام الذى يراد به إنكاء نار الهمم ، مع ذلك فى هذه المحاولة ، مع الذى ذكرناه من نقصها عن استكمال مادة المسرحية وصورتها الفنية ، ضرب من التأتى إلى تقمص بعض ألوان الشخصيات فى الحوار، مما أحسب أنه لو كان حافظ رحمه الله قد صبر له ، لكان - والله أعلم - قد وفق إلى أن يفتح به عليه بعض آفاق "الدراما" فينازع شوقياً التبريز فى هذا الباب . مثلاً يسأل العربى زوج الجريح ليلى :

بِاللّٰهِ مَاذَا دِهَاهُ

يا هذه خـبـرنا

**فتحيب :**

## لقيد دھتھه المنايا

## من غارة الخائنين

صَبِّحُوا عَلَيْنَا الرِّزَايَا

لَمْ يَتَّقُوا اللَّهَ فِينَا

فهنا بعض الميل إلى محاكاة طريقة كلام النساء ، شاهد ذلك ما يشتمل عليه قوله: "لم يتقوا الله فينا " من معنى التفجع والمشاركة لجزعها في الرزء والاستعطاف المتضمن في ذلك ، ثم يقول العربى :

لا تيسر أسى، وتجلد

أراك شهـمـا رـكـيـنا

التفت العربي من قوله للمرأة : " لا تيأسي " إلى قوله للرجل "وتجلد" . ونحو هذا من الحوار مما يكون مثله في واقع الحياة :

## أبشرف ففانك ناج

## واصبر مع الصابرينا

والمنظومة الثانية هي داليتها "الانقلاب العثماني" التي ذكر فيها سقوط السلطان  
عبد الحميد :

لا رعى الله عهدا من جُدود  
كيف أمسيت يا بن عبد المجيد  
مشبع الحوت من لحوم البرايا  
ومجيع الجنود تحت البنود  
كنت أبكى بالأمس منك فمالي  
بت أبكى عليك عبد الحميد  
ولشوقي قصيدة في نفس الموضوع مطلعها :  
سل يلدزا ذات القـصـور

هل جاءها نبأ البدور  
والقصائد المشتركة الموضوعات في ديوان حافظ وشوقي كثيرات . ويضاف إلى  
ذلك ما يشابه موضوعاتها من كتابات معاصريهما ونظمهم ، كبعض ما في "صهاريج  
اللولؤ" لتوفيق البكري و"المواهب الفتية" لحمزة فتح الله ، وكالذي مر من قصة ابن  
الزبير عند المنفلوطي ، كان شعر المناسبات في الزمان الماضي تتضمنه قصائد المدح  
مثل فتح عمورية وصلب الأفشين وهزيمة بابك في روائع أبي تمام :

"السيف أصدق أنباء من الكتب"

"الحق أبلج والسيوف عواري"

"آلت أمور الشرك شر مآل"

وكبناء "الحدث" في ميمية أبي الطيب :

"على قدر أهل العزم تأتي العزائم"

وكصلح قبائل ربيعة فى عينية أبى عبادة :

"منى النفس من أسماء لو تستطيعها"

وكأن تناول الموضوعات قد صار بديلاً فى باب وحدة القصيدة من نسيبها - ومديحها ، وكأن المنظومة على هذا المذهب تبارى المقالة العصرية الصحفية فى قضايا الفكر ومجارة كبريات الأحداث .

يحتاج الناقد إلى أن يطلع على تناول المقالات للموضوعات التى تناولها الشعر آنئذ بوجه عام وشعر حافظ وشوقى على وجه الخصوص ليعلم مدى دين الشاعرين لما سبقتهما إليه أقلام أهل النثر ، وربما احتاج الناقد إلى معرفة الجو السياسى الفكرى آنئذ ، وما كان يدار من الحديث والآراء فى المجالس والخطب ، ليعلم أخذ الكاتب والشاعر من ذلك ومقدار حظه من الأصالة فيه والإبداع . على أن الوصول إلى معرفة بعض ذلك مما يمكن الحصول الآن عليه من بقايا وأثاره التى تدل عليه ، مما يعين على حدس مقدار ما أخذه حافظ وشوقى من معاصريهما فى هذا الباب ، وما اتبعا فيه ما كان كالمجمع عليه بينهم من الأقاويل والآراء ، تأمل مثلاً أبيات شوقى :

أنا إن عجزت فإن فى

بردى أشعر من جرير

خطب الإمام على النظم

م يعز شرحاً والنشير

أى فى الفؤاد وما يضمه ، أحسب هذا مراده ، وإلا لقد أغنت إحداهما :

عظة الملوك ، وعبرة الـ

أيام فى الزمن الأخير

شيخ الملوك وإن تضع

ضع فى الفؤاد وفى الضمير



نستغفر المولى له  
والله يعفو عن كثير  
ونراه عند مصابه  
أولى بباك أو عذير  
ونصونه ، ونجله  
بين الشمماتة والنكير  
عبد الحميد ، حساب مثـ  
لك فى يد الملك الغفور  
سُدتَ الثلاثين الطوا  
ل ، ولسن بالحكم القصير  
تنهى وتأمـر مابدا  
لك فى الكبير وفى الصغير  
لا تستشير وفى الحمى  
عدد الكواكب من مشير  
كم سبَّحوا لك فى الروا  
ح ، وألهوك لدى البكور  
ورأيتهم لك سجّدا  
كسجود موسى فى الحضور  
ولا تخلو هذه القافية من قلق ومراده فى حضرة المولى عز وجل لما تجلى للجبل  
فجعله ركا :

خففصوا الرءوس ووتروا

بالذل أقواس الظهور

هذا البيت جيد العبارة والاستعارة :

مما إذا دهاك من الأمور

روكنت داهية الأمور ؟

ما كنت إن حدثت وجلت

بالجذوع ولا العثور

أين الروية ، والأنا

ة ، وحكمة الشيخ الخبير ؟

إن القضاة إذا رمى

دك القواعد من ثبير

دخلوا السريير عليك يحـ

تكمون في رب السريير

أعظم بهم من آسريـ

ن وبالخليفة من أسير

أسد هصور أنشب الـ

أظفار في أسد هصور

قالوا : اعتزل ، قلت اعتزلـ

ت ، الحكم لله القدير

هذه المعاني بعينها - استبداد عبد الحميد ، ما ذكر من ظلمه ، منصب الخلافة الخطير ، كيف تدول الدول ، هل كان موقفه بطوليا أو كان ضعفاً متضعضاً ؟ ثم استنكار الشماتة ، واتخاذ موقف البكاء والحسرة والعظة والعبرة - نعم ، كل هذا يوحى به مثل هذا الحادث على اختلاف الأزمنة والأمكنة . غير أن وهنا شدة تشابه ليس مصدرها أخذ حافظ من شوقي أو شوقي من حافظ ، ولكن مصدر ذلك أنهما معا نظما أفكاراً وأقاويل مشتركات وسجلا حالة موقف اجتماعي عام ، قال حافظ :

فرح المسلمون قبل النصارى

فيك قبل الدروز قبل اليهود

شمتوا كلهم وليس من الهمم

ممة أن يشمت الورى فى طريد

أنت عبد الحميد والتاج معقو

د وعبد الحميد رهن القيود

ولى الأمر ثلث قرن ينادى

باسمه كل مسلم فى الوجود

والوجود قافية ربما أضعفها لونها الصحفى ؛ وسبب الضعف أن الكلام تم عند قوله "كل مسلم" ، فما زاد على ذلك كان أحسن الوجوه فيه أن يجيء على مذهب الإيغال وهو المراد هنا ، على أن الوجود تفيد معنى الدنيا وهذا ما عنيناه بصحفية لونها :

كلما قامت الصلاة دعا الدا

عى لعبد الحميد بالتأييد

قاسم هذا الأمير قد كان مقرو

نا بذكر الرسول والتوحيد

كلا الشاعرين ذكر مدة سلطان عبد الحميد وهيبة ما كان للخلافة واستعظام ما وقع لها ، وقد أجمل شوقي القول في "خطب الإمام" وفي "أعظم بهم من أسرين" البيتين ، ثم كأن أساء شيئاً في الإجمال وقارب التعبير الصحفي الضعيف في "كم سبحوا لك في الرواح" وفي "رأيتهم لك سجداً" البيتين، وقد تلاقت الاستعارة وجودة العبارة - في البيت الثالث مع نفحة يسيرة من النفس القرآني في "ورأيتهم لك سجداً" بعد ذلك .

في كلتا القصيدتين - رائية شوقي ودالية حافظ - أناة صناعة وتتبع لجزئيات الموضوع واحدة بعد الأخرى كما يقع في المقالة ، بدأ شوقي بنوع من العظة والاعتبار وتلا ذلك تفصيل لهذا المعنى بمقابلة ما كانت عليه حال نساء القصر من الترف والخطورة ، وما آلت إليه من استشعار الشقاء وكأن شوقياً ما خلا ههنا من تأثر بما كان يغلو فيه الغربيون من نعوت "الحريم" في بلاط السلاطين العثمانيين ، ثم كان لشوقي فرط شغف بالترنم بجمع المؤنث السالم أحسب أصله من محاكاته أبا الطيب في كلمته :

بأبي الشמוש الجانحات غواربا

اللابسات من الحرير جلاببا

وأصل بديع أبي الطيب قرآني وكان ذا نظر في القرآن وإعجاب بمعجزه ، ذكر بعض ذلك الباقلاني في كتابه ، ومن أمثلة ذلك في القرآن وهي كما قدمنا الأصل الذي به الاقتداء ، قوله تعالى : ﴿التَّائِبُونَ الْعَابِدُونَ الْحَامِدُونَ السَّائِحُونَ الرَّاكِعُونَ السَّاجِدُونَ الْآمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَالنَّاهُونَ عَنِ الْمُنْكَرِ﴾ . وقال تعالى : ﴿إِنَّ الْمُسْلِمِينَ وَالْمُسْلِمَاتِ وَالْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِنَاتِ وَالْقَانِتِينَ وَالْقَانِتَاتِ وَالصَّادِقِينَ وَالصَّادِقَاتِ وَالصَّابِرِينَ وَالصَّابِرَاتِ وَالْخَاشِعِينَ وَالْخَاشِعَاتِ وَالْمُتَصَدِّقِينَ وَالْمُتَصَدِّقَاتِ وَالصَّائِمِينَ وَالصَّائِمَاتِ وَالْحَافِظِينَ فُرُوجَهُمْ وَالْحَافِظَاتِ وَالذَّاكِرِينَ اللَّهَ كَثِيرًا وَالذَّاكِرَاتِ أَعَدَّ اللَّهُ لَهُمْ مَغْفِرَةً وَأَجْرًا عَظِيمًا﴾ وقال تعالى : ﴿إِنَّ الَّذِينَ يَرْمُونَ الْمُحْصَنَاتِ الْغَافِلَاتِ الْمُؤْمِنَاتِ لُعِنُوا فِي الدُّنْيَا وَالْآخِرَةِ﴾ وقال تعالى ﴿مُسْلِمَاتٍ مُؤْمِنَاتٍ قَانِتَاتٍ تَائِبَاتٍ عَابِدَاتٍ سَائِحَاتٍ ثَيَّابَاتٍ وَأَبْكَارًا﴾ والأمثلة القرآنية بعد كثيرة والله المثل الأعلى .

وقد أسرف شوقي حيث جاء بما حاكى به ترنم أبى الطيب بجمع المؤنث السالم  
فى غير موضع يناسبه :

أَيْنَ الأَوَانِسُ فِى ذِرا

هَما من مَلائكة وحرور ؟

المرعات من النعِينِ

م ، الراويات من السرور

العـاثرات من الدلا

ل ، الناهضات من الغرور

الأمـرات على الولا

ة ، الناهيات على الصدور

الناعمات ، الطيبات

العـرف ، أمثال الزهور

هذا البيت جيد لما فيه من نعت النساء ، ومن تصوير حال النعمة فى القصر ،  
ولعل الشاعر لو كان جاء بعد البيت الذى أوله " أين الأوانس " واكتفى لكان أجود ، ولكنه  
ذهب إلى ما قدمنا من تصوير بلاط الحريم ، فخلط بين عطف شاعر عربى وتنطس  
ناقد متفرنج .

وقوله " العاثرات من الدلال " كأنه حسن التصوير ، ولكن تمام البيت ينم عن بعض  
الإعياء ، المقابلة المعنوية واضحة ولكن فى الأداء اللفظى بعض التقصير عنها .

وقد جاء حافظ بأمثلة لتغير الحال من الملك إلى الأسر يفرع بها عما كان فيه من  
نعت ما منى به السلطان عبد الحميد من البلاء وذلك حيث يقول :

يا أسيراً فى ( سنت هيلين ) رَحْبُ

بأسير فى ( سالنيك ) جديد



أسير سنت هيلين هو نابليون ، وأمر نكبته قد كان معروفاً عند أكثر من قرأوا علوم التاريخ في المدارس النظامية ، وفي القلوب عليه كالعطف لأنه كن عدوا لبريطانيا وهي التي كانت مباشرة للاستعمار والسيطرة في أرض مصر ، قوله : "رَحْبٌ" فيه بعض السخرية المشوبة بالرثاء ، إذ لا ترحيب في الأسر ، غير أنه في زعم الشاعر كما تخيله عالم يلتقى فيه الأسير الجديد بالأسير القديم في دنيا الأرواح فيقع بينهما ضرب من الحوار :

قل له كيف زال ملكك لم يَعُدْ

صمك إعدادُ عُدَّةٍ أو عديد

لم تصنك الجنود تفديك بالأر

واح والمال يا غـرام الجنود

قل له كيف كنت : كيف امتلكت الـ

أرض ؟ كيف انفردت بالتمجيد ؟

قل له جل من له الملك لا ملـ

ك لغير المهيمن المعبود

أنت مهما شقيت أرفه حالاً

من أسير الجزيرة المكمود

وكأن حافظاً ههنا أشد عطفاً على نابليون منه على عبد الحميد ، إذ زعم أن نكبته أكبر ، ثم ضرب مثلاً آخر :

وأسير الأقفاص قد كان أشقى

لو سألت الأسفار عن بايزيد

يجوز أن يكون عنى بالأسفار هنا جمع سفر بالتحريك لما كان يكلفه تيمور لك أسيره من الرحلة معه محبوساً في أسفاره البعيدات المدى . ويجوز أن تكون جمع

سِفْرُ بكسر فسكون أى كتب التأريخ والأخبار ، مع هذا العطف على بايزيد كما عطف قبل على نابليون وجعلهما معاً أعظم رزية من عبد الحميد ، عاد فبرر هذا الزعم بما يبدو أول وهلة كأنه مناقض له وذلك قوله :

كان عبد الحميد فى القصر أشقى

منه فى الأسر والبلاء الشديد

الضمير فى منه يعود على عبد الحميد ، يزعم الشاعر أنه حرّاً كان أشقى منه أسيراً ، لذلك فبايزيد ونابليون فى حال أسرهما أشقى منه فى حال أسره ، كان نابليون قبل الأسر سيد ملوك أوروبا والفتح القاهر العظيم . وكان بايزيد قبل أن يظفر به تيمور لك صقر بنى عثمان وأميراً بعيد مدى السطوة والسلطان لا ضريب له فى المشرق أو فى بلاد الغرب ، أما عبد الحميد فقد كان الخليفة والسلطان المستبد فى الدولة العثمانية المتداعية التى كان يقال لها رجل أوروبا المريض :

كان لا يعرف القرار بليل

لا ولا يستلذ طعم الهجود

حَذِراً يرهّب الظلام ويخشى

خطرة الريح أو بكاء الوليد

قوله " حذراً يرهّب الظلام " عبارة ذات حيوية وقوة بيان ، ثم كأن الشاعر أصابه فتور فلم يتأت له إتمام البيت على نفس المستوى من الرنة ومتانة الأسر :

نَفَقٌ تحت طابق الأرض أخفى

فى تَدَجٍّ به من ضمير الكنود

وهذا التشبيه أيضاً فيه بعض العناء ، وكذلك أكثر ما تكون محاولات تشبيه المحسوس بالمعقول إلا ما قل وندر ، كأن يكون للمعقول مثلاً تصور إحساس تخيلى ، من ذلك مثلاً قول امرئ القيس :



وضرب حافظ مثلاً ثالثاً هو خلع السلطان عبد العزيز العثماني وقد جعل له مسلكاً بطولياً في الذي ذكره من أمر انتحاره على طريقة تشبه ما كان يصنعه نبلاء روما في الدهر الأول ، وقد وازن بين هذا من مسلكه وبين ما ذكر من انهيار عبد الحميد وضعفه ويكائه .

أصحح بكيت لما أتى الوفاء

سُدُّ ونابتك رعشة الرعد يد ؟

علها دمة الوداع لذاك الـ

ملك أو ذكرة لتلك العهد

كان عبد العزيز أجمل أمراً

منك في يوم خلعه المشهود

خاف مأثور قوله فتعالى

عن صغار ، ومات موت الأسود

هكذا في الطبعة "قوله" بهاء الضمير بعد لام القول ، وله وجه يسوغه ولعل الصواب بالتاء المربوطة (مأثور قوله) وفيه إشارة إلى خبر حذيفة بن بدر ، إذ نهى أخاه أن يطلب الأمان من بني عبس خشية أن يؤثر ذلك فيكون عار الدهر على بني فزارة وبني ذبيان بأسرهم :

خاف مأثور قوله فتعالى

عن صغار ومات موت الأسود

ضم مقراضه إليه ونادى :

دون ذل الحيااة قطع الوريد

هذا موقف مسرحي الخطابة والتصوير جهير في ذلك كأنما حاكى فيه الشاعر طريقة التشخيص التي كانت غالباً أنتد وما كان يخالطها من روح المبالغة والعاطفية "الرومانسية" المنحى .

المنظومة الثالثة هي عمريته التي أولها :

حسب القوافي وحسبى حين ألقيا

أنى إلى ساحة الفاروق أهديها

وفيه سبعة وثمانون ومائة بيت ، فهي من طوال القصائد ، ونظمها جيد منبئ عن مقدرة فائقة وأكثر أبياتها سليم متين الصياغة . ومع أنها ليست بأروع شعر حافظ رنة نغم ومحض سحر بيان ، هي بلا أدنى ريب نص عظيم الأهمية ، من حيث دلالة على نوع الفكر العربى المصرى المسلم آنئذ ، وأفاق اتجاهاته ، ومكان حافظ الشاعر منه ، ومدى تأثيره فيه ، أغلب الظن أن بعض ما حدا حافظا على نظم هذه العمريّة التماس الأجر عند الله سبحانه وتعالى ، لأنها كأنها ضرب من المديح النبوى ، أليس عمر بن الخطاب رضى الله عنه الثانى بعد الصديق فى حساب أفضلية أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم عند أهل السنة ؟

ومما ينبئ عن معنى التماس الأجر ما مر بك من قوله فى رثاء البارودى :

لو حنطوك بشعر أنت قائله

يغار من ذكره ماء العناقيد

حليته بعد أن هذبتة بسنا

عقد بمدح رسول الله منضود

كفاك زاداً وزينا أن تسير إلى

يوم الحساب وذاك العقد فى الجيد

فقد يريد هو أن يكون له عقد من حسن الثواب يوم القيامة بمدح الفاروق رضى الله عنه ، وقد ضمن ذلك فى مدح النبى صلى الله عليه وسلم صريحاً بعض الأبيات مثل قوله فى إسلام عمر رضى الله عنه :

سمعت سورة طه من مرتلها

فزلزلت نيةً قد كنت تنويها



وقوله فى الذى قصه من خوف صاحبة الدف من مقدمه :  
ويمت حضرة الهادى وقد ملأت  
أنوار طلعتـه أرجاء ناديهـا  
فقال مهبط وحى الله مبتسما  
وفى ابتسامته معنى يواتيهـا  
قد فر شيطانها لما رأى عمراً  
إن الشياطين تخشى بأس مخزيها  
وقال فى شجرة بيعة الرضوان :  
وسرحة فى سماء السرح قد رفعت

بيعة المصطفى من رأسها تيهـا  
وقد اتسع خياله فجعل للشجر سماء يتباهى بها ، والشاهد الذى من أجله أوردنا  
هذا البيت أن الشجرة تاهت بما كان عندها من بيعة المصطفى عليه الصلاة والسلام ،  
والمشهور وهو الصحيح أنها لم تكن سرحة ، ولكن سمرة ، والسمر ذو شوك من  
العضاة ، والراجح أن الخبر الذى ساقه عن قطع عمر رضى الله عنه لها غير مقطوع  
بصحته - قال الطبرى فى تفسير أمر بيعة الرضوان فى سورة الفتح عند قوله تعالى :  
﴿ لَقَدْ رَضِيَ اللَّهُ عَنِ الْمُؤْمِنِينَ إِذْ يُبَايِعُونَكَ تَحْتَ الشَّجَرَةِ ﴾ الآية "وزعموا أن عمر بن  
الخطاب رضى الله عنه مر بذلك المكان بعد أن ذهبت الشجرة ، فقال أين كانت ؟ فجعل  
بعضهم يقول ههنا وبعضهم يقول ههنا فلما كثر اختلافهم قال سيروا ، هذا التكلف ،  
فذهبت الشجرة ، ذهب بها سيل أو شىء سوى ذلك " . انتهى كلام الطبرى وهذا قوله  
فتأمل ، وفى سيرة ابن هشام فى خبر غزوة حنين مما يقوى أنها سمرة أن رسول الله  
صلى الله عليه وسلم لما انهزم الناس وولوا مدبرين وثبت هو عليه الصلاة والسلام فى  
نفر من أصحابه ، منهم عمه العباس رضى الله عنه ، قال له : " يا عباس اصرخ  
يامعشر الأنصار يا معشر أصحاب السمرة ، قال فأجابوا : لبيك لبيك " . أ . ه .

أن الشعر ليس بتأريخ وفيما نقل عن أرسطوطاليس أنه رُبَّ قصص شعري أرجح ميزاناً في مجال الحقيقة من رواية الواقع التاريخي - فعلى هذا يوجه ما ذهب إليه حافظ في خبر الشجرة ، وفي خبر تهديد عمر بتحريق بيت على رضى الله عنهم ، وفي حدة ابنه، وفي حكاية نصر بن حجاج ، وقديما أورد ابن أبي الحديد في شرحه لنهج البلاغة بعض ما روى من مخاطبات الصحابة رضوان الله عنهم أجمعين ، فأنكر صحة نسبه ذلك إليهم واحتج بحجج بالغة ، ثم أردف ذلك بزعمه أنه إن لم يكونوا قالوا بلسان المقال فقد قالوه بلسان الحال ، فهذا قريب من مذهب أرسطوطاليس في فن الشعر .

ارتبط شعر المديح النبوي بالمشايخ الصوفيين والطرق الصوفية وأذكارها ، وما أحسب إلا أن بعض مفكرى النهضة ورجالاتها المقتدى بهم ، ممن كان لهم تأثير عظيم على مثقفى عصرهم وأدبائه بوجه عام وعلى حافظ إبراهيم بوجه خاص ، كالإمام محمد عبده رحمه الله ، كان يبدو لهم أن جملة المدائح النبوية وليالى الذكر الصوفى من أوضاع الماضى الذى قد لا يقوى على مواجهة التحدى المتمثل فى تفوق حضارة العصر الأوروبية المعدن، ولا على مقاومة عدوان الاستعمار وخطرسة أساليب سياسته ، ولا يقدر فى هذا الحدس أن البارودى وهو الرائد الأدبى الفكرى ، والقائد السياسى ، والزعيم الثائر والشاعر الفحل الذى قلده وتلمذ لبيانته شوقى وحافظ كلاهما له نبوية جارى بها عبقرى المديح النبوى الإمام شرف الدين البوصيرى رحمه الله الرحمة الواسعة ، ذلك بأن البارودى عفا الله عنه ورحمه قد جر عليه تفوقه واعتداده بنفسه سخطاً ما فى أخريات أيامه ، وبروداً ما ران على ذكره بعد وفاته ، ولقد أوشك أن يدرج فى أطباق الرجعية والتخلف ، ولقد أبى الله أن يطمس النكران نوره . ولقد كانت جودة شعره ورصانته التى هى قليلة النظير على وجه الدهر من بعض دوافع الاتجاه الجانح إلى تجاهل مكانه والغض من رفعة قدره ، هذا ، ولا يقدر فى حدسنا أن شوقياً جارى البردة وله قصائد نبويات ، فقد كان شوقى يحترم لتفوقه ولا يسلم من بعض الطعن عليه لمكانه من المحافظة والقرب من البلاط ، لا ريب أن حافظاً تأثر بأساليب المديح النبوى وروحه فى العمرية ، وأرجح أنه جارى بقافيتها ورويتها قصيدة البرعى :

بانت عن العدو القصوى بواديهـا

وشعر البرعى معروف متداول بين الصوفية فى جميع أقطار الإسلام ذلك أقرب فى باب الترجيح من أن نقول جارى بها بحيرية البحترى فى المتوكل مثلاً ، غير أن

حافظاً إذ جعل سيرة عمر بن محض المديح النبوى مجالاً لتقريبه الدينى لا أحسبه  
خلا من روح القصد إلى مسايرة معانى التقدم التى يمثلها جانباً العدل والاشتراكية  
الإسلامية ، والجد والنخوة العربية المتضمنان فى شخصية عمر رضى الله عنه ، وتكاد  
معان تدل على ما عرف بعد باسم القومية العربية تطل من قوله فى أوائل القصيدة عند  
ذكره مقتل عمر رضى الله عنه :

واها على دولة بالأمس قد ملأت

جوانب الشرق رغدا من أياديها

والله ما غالها قدما وكاد لها

واجتث دوحته إلا موالىها

لو أنها فى صميم العرب قد بقيت

لما نعاها على الأيام ناعىها

يا ليتهم سمعوا ما قاله (عمر)

والروح قد بلغت منه تراقىها

لا تكثروا من موالىكم فإن لهم

مطامعاً سمات الضعف تخفيها

وقال فى أمر عمر وابن عمر رضى الله عنهما :

وما وفى ابنك (عبد الله) أينقه

لما اطلعت عليها فى مراعىها

فقلت : ما كان (عبد الله) يشبعها

لو لم يكن ولدى أو كان يرويهها

قد استعان بجاهى فى تجارته

وبات باسم (أبى حفص) ينمىها

ردوا النيقاق لبسيت المال إن له

حق الزيادة فيها قبل شاريها

وهذه خطة لله واضعها

ردت حقوقاً فأغنت مستمحيها

ما الاشتراكية المنشود جانبها

بين الورى غير مبنى من مبانيها

وقد ألقيت هذه القصيدة فى فبراير سنة ١٩١٨ م وذلك بعد قيام ثورة روسيا الحمراء - وقد انتشرت أخبارها - ببضعة أشهر ، وقد جاء لفظ من معدن الاشتراكية فى همزية شوقى النبوية التى من بحر الكامل ، وجارى بها همزية الشاعر النبوى المجيد الشهاب محمود ، وذلك حيث قال :

داء الجماعة من أرسطاليس لم

يوصف له حـتى أتيت دواء

فرسمت بعدك للعباد حكومة

لا سوقة فيها ولا أمراء

الله فوق الخلق فيها وحده

والناس تحت لوائها أكفء

والدين يسر ، والخلافة بيعة

والأمر شورى ، والحقوق قضاء

هذا التقسيم ربما أوهن من متانة أسره آخر قسم منه ، إذ ليس قوله "والحقول  
قضاء " على سلامة صياغته في قوة الأقسام الثلاثة التي مضت قبله :

الاشتراكيون أنت إمامهم

لولا دعاوى القسوم والغلواء

داويت متئدا وداووا طفرة

وأخف من بعض الدواء الداء

فإن تكن هذه القصيدة قيلت في زمان مقارب لزمان العمرية ، وقوله وداووا طفرة  
كأنه إشارة إلى ثورة روسيا - فهذا مما يقوى ما زعمناه من قبل أن الشاعرين كانا  
ممن يجربون نظمهم لقضايا العصر وموضوعاته الهامة التي كانت تثار في الأندية  
والمجالس والخطب ومقالات الصحف وأخبارها .

وقد نبه حافظ على الأرب القومي السياسى الإسلامى الذى حداه إلى نظم عمريته  
في خاتمتها عند قوله :

هذى مناقبه في عهد دولته

للشاهدين وللأعقاب أحكيها

في كل واحدة منهن نابلة

من الطبائع تغذو نفس واعيهها

جاء في الهامش شرح "نابلة" أى سجية من سجايا النبل ، وسياق البيت  
لا يستقيم كل الاستقامة لمن يأخذ بهذا الشرح .

والكلمة من الغريب ، وكان الشعراء منذ عهد الفصاحة القديم مما يقصدون  
قصداً إلى الكلمة من الغريب الحين بعد الحين ، وقد ذكر الجاحظ في ذلك خبر الغلام  
الذى قال لأبى الأسود هذا حرف من الغريب لم يبلغك وخبر الفضل الهبى إذ زعم



للأحوص ما زعم من علم بالغريب فيما رواه صاحب الأغاني ، ومعنى النابلة هذا أصله  
من نبئت فلاناً بالطعام ، علته به الشيء بعد الشيء ، كما فى عبارة القاموس ، أى فى  
كل واحدة منهن عطية من الغذاء تغذو نفس واعياها ، فالسياق على هذا وبه يستقيم إن  
شاء الله :

لعل فى أمة الإسلام نابذة

تجلو لحاضرها مرآة ماضيها

حتى ترى بعض ما شادت أوائلها

من الصروح وما عاناه بانيها

وحسبها أن ترى ما كان من (عمر)

حتى ينبه منها عين غافيتها

وهذا مقطع القصيدة ، العدل والصرامة الأسطورية فى الحق ويمن القضية فى  
الفتوح - هذه كانت مزايا عمر رمز المستبد المستشار المصلح المثالى ، ويمثلها تستيقظ  
الهمم وتحرك قلوب طموح الشباب العربى المسلم .

أمر واحد من سيرة عمر رضى الله عنه استوقفت حافظاً فاحتاج عنده إلى الشرح  
ويسط العذر له والدفاع عنه ، وذلك عزله خالداً وأمره أن يسلم الأمر إلى أبى عبيدة :

سل قاهر الفرس والرومان هل شفعت

له الفتوح وهل أغنى تواليها

غزا فأبلى وخيل الله قد عقدت

باليمن والنصر والبشرى نواصيها

رسمت غزى بالياء ، والألف فيها أمرها أظهر ، لأن هذا الحرف واوى غزا  
يفغزو غزواً .

ما واقع الروم إلا فرّ قارحها  
ولا رمى الفرس إلا طاش راميهـا  
أتاه أمر أبى حفص فقبله  
كما يقبل آى الله تاليها  
فاعجب لسيد مخزوم وفارسها  
يوم النزال إذا نادى مناديهـا  
يقوده حبشى فى عمامته

ولا تحرك مخزوم عواليها  
هذا الحبشى الذى نكره حافظ هو الصحابى الجليل السابق المهاجر بلال رضى  
الله عنه ، وكان أولى بحافظ لو لم ينكره ، إذ لو صح هذا الخبر الذى ذكره فإنما  
يكون بلال قد اقتاد خالدًا رضى الله عنهما - مع طاعتهما كليهما لعمر أمير المؤمنين  
- لأن ذلك أخف على خالد مما لو فعله غيره ، إذ قد كان بلال وخالد معًا ممن أنعم  
عليهم أبو بكر مع ما أنعمه الله عليهما ، فهذا كان كعهد إخاء بينهما .

ثم إن أبا بكر هو الذى عهد إلى عمر كما قد كان هو الذى عقد لخالد رضى الله  
عنهم أجمعين .

وقد كان عمر شديد السياسة ، وقد فطن المؤرخون إلى أن أشداء السياسة من  
بعد قد رام منهم تقليده من رام فأوقع ذلك بعضهم فى الإسراف والعنف ، وقد خاف  
عمر أن يفتتن الناس بخالد ، والذى خافه من أمر السياسة معلوم لا يكتفى الأمراء فى  
مثله بعزل القواد بل يجاوزونه إلى القتل ، كالذى صنعه أبو جعفر بأبى مسلم مثلاً ،  
ولم يكن حظ معاوية رضى الله عنه فى الحروب والفتوح كحظ خالد ، ولكن طول ولايته

على الشام أطمعه فى الخلافة وهياً له ولبنى أمية سبيلها وسبيل الملك العضوض آخر الأمر ، قال حافظ رحمه الله يعتذر ويدافع :-

هبوه أخطأ فى تأويل مقصده

وأنها سقطة فى عين ناعيتها

فلن تعيب حصيف الرأى زلته

حتى يعيب سيوف الهند نايها

أحسب أن مراده "حتى تعيب سيوف الهند نبوة نايها" فلم يتأت له ذلك ، وأخذه من قولهم لكل صارم نبوة ، والمعنى هب عزل خالد كان كنبوة السيف الصارم الذى هو عمر فذلك لن يعيبه إذ هو صارم بلا ريب ، وعبارة حافظ فيها بعض التقصير عن هذا المعنى إذ لا يخفى على ظاهر كلامه أن النابى من السيوف مما يعيبها ، وليس هذا بمراده كما بينا :

تالله لم يتبع فى (ابن الوليد) هوى

ولا شفى غلة فى الصدر يطويها

حاش لله ، وهذا قسم من حافظ بر ، إذ لا ريب أن عمر رضى الله عنه كان عالماً بأمور المسلمين جملة وتفصيلاً وعارفاً بأحوال قريش ورجالاتها ، على أن إبعاد خالد وعزله وتنحيته عن قيادة ميادين ذلك القتال ، ترك ثغرات حربية ومشاكل نتجت منها خطيرة عانتها الخلفاء وأجيال المسلمين فيما بعد والله تعالى أعلم .

عمرية حافظ فيها ما قدمنا ذكره من طلب القربى الدينية والأجر ، ولكن الوعظ الفكرى القومى السياسى أضعف من جانبها التعبدى ، ولعل هذا بعض أسباب الوهى فى عاطفتها ورنة أنغام دييجاتها ، مع هذا قد كان لها فى زمانها ومن بعد صدى وتأثير عظيم من شواهد ذلك محاكاة محمود غنيم لها فى كلمته : "مالى والنجم يرعانى

وأرعاه " وهى من قصائد ذكرى الهجرة ، وقد تغنى فيها بسيرة عمر تغنيا شديداً النظر  
إلى العمرية فى قوله :

يا من رأى عمراً تكسوه برده

والخبز قوت له والكوخ مأواه

يهتز كسرى على كرسية فرقاً

من بأسه وملوك الروم تخشاه

هذا والعمرية فى جملتها تتضمن كثيراً من المعانى والأقاويل التى كأنها أصول  
للاتجاهات العصرية السياسية ذات الطابع القومى الدينى ، الناظر بعين إلى مثالية  
عمر العمرية وبأخرى إلى مذهبيات الاشتراكية الأوروبية ، من أجل هذا ما زعمنا من  
قبل أنها نص عظيم الأهمية من حيث دلالاته على نوع اتجاه الفكر العربى المسلم آنئذ  
وآفاق اتجاهاته ومكان حافظ الشاعر منه ومدى تأثيره فيه .

هذا وإن يكن شوقى قد نظم ملوك العرب بعد نظم حافظ العمرية ، فيغلب على  
الظن أن يكون قصد بذلك ولو من طرف خفى إلى مباراته ، وكأنه عمد إلى معارضة  
مدح حافظ لعمر بقوله يمدح عليا - رضى الله عنهما - فى الأبيات المزدوجة التى  
ضمنها سيرته وذلك حيث قال :

أما الإمام فالأغر الهادى

حامى عرين الحق والجهاد

أصل النبى المجتبى وفرعه

ودينه من بعده وشرعه

العممران يأخذان عنه

والقممران نسختان منه

يدنو إلى ينبوعه بيانا

ويلتقى بحراهما أحياناً

وقد غلا شوقى فى الشطر الثانى - مع أن الرجز المزدوج من أضعف أوزان الشعر الجاد ، ولكن لما فيه من خفة الحركة أخذ به فصلح فى المنظومات التعليمية ، ومع أن البسيط من أقوى أوزان الشعر الجاد ولرنة جزالة نغمه قل استعماله فى التعليميات ، مع هذا نجد مزدوجة شوقى الرجزية هنا ، أدخل فى إيقاع الشعر من بسيط العمرية ، إذ على الرغم من صحة متنه تشوب ديباجته الجودة شوائب من عناء نظم التعليم .

كان حافظ قريباً من واقع السياسة المعاصر وقضايا النهضة القومية بمصر وبلاد العرب وأعلق بها من شوقى ، وكان شوقى أكثر اهتماماً بالتأريخ وأجّح ميلاً بهواه وعواطفه إلى قضايا الإسلامى الكبرى فى صدر الإسلام وعصور الخلافة والازدهار التى جاءت من بعده ، ثم إنه كان قوى الإحساس بانتمائه إلى مدينة مصر الحديثة الناهضة تحت رعاية بلاط الخديوى وسُلطان الباب العالى الآخذة بقسط عظيم فى ذلك من حذى أوروبا وتفوقها فى الصناعات والآداب والعلوم والفنون ، وكانت المحافظة السياسية طبعاً لما لا تكلف فيه عند شوقى ، ومع المحافظة شعور دينى وسط مصدره الثقافة والانتماء وأيضاً العادة والإلف وبعض الرقة المستفادة من دعاوى مذهب الحرية الفكرية والتسامح الدينى الأوروبية ، فى منظومة ملوك العرب غلب على شوقى جانب التعبير الفكرى الحر ولم يتهيب فى هذا المضمار ، لانطلاقه من حافة تشيع ضعيف كثير مثلها بين عامة أهل السنة ، لمكان أهل البيت ، ولا سيما حيث يكون أمر الصوفية غالباً أو شديد القبول ، تأمل قوله :

يا جبلا تأبى الجبال ما حمل

مـاذا رمت عليك ربة الجمل



جهزها طلحة والزبير  
ثلاثة فيهم هدى وخير  
صاحبة الهادي وصاحبا  
فكيف يمضون لما ياباه ؟  
وجاء في الأسد أبو تراب  
على متون الضمر العرب  
يرجوا لصدع المؤمنين رأبا  
وأمرهم تدفعه وتأبى  
وكان شوقي أشد اندفاعاً وأحمى حين صار إلى خير صفين :  
يا يوم صفين بمن قضاكا  
هل أنصف الجمعان إذ خاضاكا  
فيك انتهى بالفتنة التراقي  
واصطدم الشام بالعراق  
ونفذت بقية من صحب  
تلقت الطعن بصدر رحب  
بنو الظبي ، أبوة الأسنة  
آل الكتاب أولياء السنة

فيا مجالاً قصر الأعنة

ومد في اشتجارها الأسنة

ووقع الأنجاد بالأنجاد

وخر "عمار" من النجاد

ما كان ضر نصراء البيعة

لو صبروا على الوغى سويعة

هذا البيت منبئ عن ميل شديد عن معاونة وحب لعلى كرم الله وجهه ، وفيه من معانى الأسف ما فيه .

ونتساءل بعد هل نظم شوقي نبوته "ريم على القاع" قبل العمرية ؟ كأن ذلك ما يظهر من ترتيب قصائد الديوان فى الجزء الأول ، فإن يك ذلك ، فقد جارى بها مجارة البارودى للبوصيرى ، وإلا فقد عارض بها العمرية والأول أولى ، وأشبه بالأمر أن يكون حافظ جعل العمرية فى معارضة نهج البردة الشوقية والله تعالى أعلم ، وقد وزن قوم بين بردة البوصيرى وبردة شوقي ، وهذا من باب الغلو فى الفتنة بشوقي المعمية عن تذوق الشعر وتمييز رائعه من وسطه من ضعيفه . ولعل ميمية شوقي لو لم تتقدمها ميميات معارضة البوصيرى وما جورى به الكثير ، أن يكون لها مكان فى ديوانه مماثل عند الناقد لبعض نظمه السليم الديباجة البالغ بعضه درجة الجودة .

ميمية البوصيرى من روائع الشعر العربى على وجه الدهر وقد كلف شوقي رحمه الله نفسه الكلف إذ جاراها وما عدا محاكاتها والأخذ السالخ سلخاً منها ومن طريققتها ومن معانيها وأساليبها وعباراتها وقوافيها ، حتى موقف زهير من هرم الذى فى قول البوصيرى :

ولم أرد في زهرة الدنيا التي اقتطفت

يدا زهير بما أثنى على هرم

قد جاء به شوقي في قوله :

يُزرى قريض زهيراً حين أمدحه

ولا يقاس إلى جودي ندى هرم

وتأمل صياغة هذا البيت :

كأن وجهك تحت النقع بدر دجى

يضىء ملتثماً ، أو غير ملتثم

وصياغة الإمام البوصيرى :

كأنهم في ظهور الخيل نبتُ رباً

من شدة الحزم لا من شدة الحزم

وقال البوصيرى :

دع ما ادعته النصارى في نبيهم

واحكم بما شئت مدحاً فيه واحتكم

وانسب إلى ذاته ما شئت من شرف

وانسب إلى قدره ما شئت من عظم

فإن فضل رسول الله ليس له

حد فيعرب عنه ناطق بفم

لو ناسبت قدره آياته عظماً  
أحيا اسمه حين يدعى دارس الرمم  
وتأمل قول شوقي :  
دع عنك روما وآثينا وما حورتا  
كل اليواقيت في بغداد والتوم  
أخذ هاهنا من البوصيري كما أخذ من قول الآخر :  
دع عنك حضرة بغداد وبهجتها  
ولا تعظم بلاد الفرس والصين  
فما على الأرض حطت مثل قرطبة  
ولا مشى فوقها مثل ابن حمدون :  
وخلص أخذه في باب هذه الصياغة من البوصيري في قوله :  
لولا مكان لعيسى عند مرسله  
وحرمة وجبت للروح في القدم  
لسمر البدن الطهر الشريف على  
لوحين ، لم يخش مؤذيه ، ولم يجم  
وهذا مع الألوهية مما ادعته النصارى في المسيح عليه السلام وفيه نفس صياغة  
بيت البوصيري :  
لو ناسبت قدره آياته عظماً  
أحيا اسمه حين يدعى دارس الرمم

مع قلب لمعناه . وأوشك شوقى رحمه الله مع إنكاره للصلب أن يدانى القول به من  
فرط حماسته لمعارضة البوصيرى مع تأثره به . وقد شهد على نفسه رحمه الله حيث  
قال :

المادحون وأرباب الهوى تبع  
لصاحب البردة الفيحاء ذى القدم  
مديحه فيك حب خالص وهوى  
وصادق الحب يلى صادق الكلم  
الله يشهد أنى لا أعارضه  
منذا يعارض صوب المعارض العرم ؟  
وإنما أنا بعض الغابطين ، ومن  
يغبط وليك لا يذم ، ولا يلم  
هذا مقام من الرحمن مقتبس

ترمى مهابتة سحبان بالكم  
وهذه من أجود أبيات القصيدة ، وأخذ العقاد رحمه الله قول «هذا مقام من  
الرحمن مقتبس» فقال بيته «الشعر من نفس الرحمن مقتبس» . وتقاربها فى مستوى  
المتانة الأبيات التى دافع فيها عن جهاد النبى صلى الله عليه وسلم ، يرد بذلك على  
طعون المبشرين ومن إليهم . وقوله «العرم» يعنى المطر الشديد . وقوله «أرباب الهوى»  
فيه نوع من غموض احتاج شوقى إلى أن يفسره فى البيت التالى حيث قال : «مديحه  
فيك حب خالص وهوى» فإن يك ذهب إلى معنى الهوى الذى يغلب على العقل فما  
أصاب ، لأن الحجة المرتبة على معانى كلام المتكلمين الكبار من المسلمين واضحة  
السييل ، ناصعة الدلالة والبيان ، وبردة البوصيرى مما ينبغى نسبة صدوره إلى صدق



عاطفة القصيدة وفهمها معاً لا إلى مجرد الميل والهوى . وقد أخذ قوم على البوصيرى قوله :

وكيف تدعو إلى الدنيا ضرورة من

لولا لم تخرج الدنيا من العدم

والمعنى مستقيم إن تأولته على قوله تعالى : ﴿ وَمَا خَلَقْتُ الْجِنَّ وَالْإِنْسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِ ﴾ ، وقوله تعالى : ﴿ إِنَّا أَرْسَلْنَاكَ شَاهِدًا وَمُبَشِّرًا وَنَذِيرًا ﴾ (٤٥) وداعياً إلى الله بإذنه وسراجاً منيراً ﴾ ، وقوله تعالى : ﴿ إِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِن بَنِي آدَمَ مِنْ ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَى أَنْفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَى ﴾ . ويستقيم المعنى أيضاً إن تأولته على ما فسر ما به قوله تعالى : « كيف تكفرون بالله وكنتم أمواتاً فأحياكم ثم يميتكم ثم يحييكم ثم إليه ترجعون » فقد كانوا في حكم الأموات إذ كانوا في حال العدم قبل أن يخلقوا بخلق آدم وخلق من يخلق من ولده حين يولد . وكذلك أمر العرب كان كالعدم بجهلهم وجاهليتهم ، وأمر سائر من كان على الشرك ، حتى بعث الله سبحانه وتعالى محمداً صلى الله عليه وسلم بالهدى والنور - وكأن شوقياً ينسب كل إجابة البوصيرى إلى صدقه في الحب ، والغبطة لا تخلو من عنصر طلب المساواة . وإجابة البوصيرى كما هي من صدقه وحبه للرسول صلى الله عليه وسلم هي أيضاً من مدد روحاني ، أعين مع توفيق المولى عز وجل بعلم وذكاء وفقه وقوة حجة وفصاحة ومن مقدرة شاعرية فذة . وليس هاهنا مجال الوقفة عند الخطأ الذي يخطئه مؤرخو الأدب عندنا إذ يسمون فترة ما بعد بغداد بفترة الانحطاط ، ولا يتعرضون في درس أطوار الشعر لأدب المديح النبوي الرائع . وقد سكت المستشرقون عنه بدافع العداوة المستكنة والغمط . وما أرى أنه صيغ الشعر الديني في آدابهم إلا على حذوه ومحاكاة لروائع نماذج ، لا تخرج من ذلك منظومتا دانتى ومilton ، ويبحث الناس لهما عن أصول في غفران المعرى . ونبه الباحثة الإسبانية أسين بالاثيوس M. Asin Palacios إلى أخذ دانتى من حديث المعراج ، فداني ذلك ما لا شك فيه من الأخذ من المدائح النبوية لأن هذه كان التغنى بها والنشيد مما يشاهد مشاهدة عن كتب في ليالى الجمع وليلات الإثنين ، في كل بلد كانت للإسلام فيه ازدهارة ، فيما بين جنوب أوروبا والأندلس إلى المغرب .

كان البوصيرى من فحول «عربية الكبار» . ولا يقدح فى ذلك أن بعض ما ورد من نظمه غير النبوى وسط ، فقد كان غير المديح عنده وعند معاصريه غير داخل فى باب الجد . وقد كان المتنبى وأضرابه من الفحول إذا أخذوا فى غير جدّ القول أسفوا نحو قوله «ترنج الهند أو طلع النخيل» . وقد خلاص هذا المنهج إلى عصر شوقى ومذهبه ، من ذلك محجوبيته :

### لَكُمْ فى الخطِّ سِيَّارة

حديث الجار والجارّة

### كسِيَّارة ( شارلوت )

على السَّوَّاقِ جَبَّارة

ومكان البوصيرى بلا أدنى ريب مع أبى تمام وأبى عباد وأبى الطيب . وتأثيره على الشعراء من بعده لم يكن دون هؤلاء ، وحسبك شاهدا مجاراة من جاره - فى أخرياتهم البارودى وشوقى . ولا يفوتنى قبل أن أطرق بابا آخر من شوقى غير نبوياته أن أنبه إلى أنه خالف فى مستهل ميمية ما أوصت به الأدبية البارعة والمرأة الصالحة عائشة الباعونية ، وقد نظمت ميمية لها على نهج البردة حيث قالت :

« إنه يتعين فى غزل المديح النبوى أن يحتشم فيه ، ويطرح ذكر التغزل فى الردف والخصر والقذ والخد ونحو ذلك ، وإن سلوك هذا الطريق فى المديح النبوى مشعر بقلة الأدب» . أ . هـ .

ومن انتصر لشوقى احتج بطريقة كعب بن زهير فى «بانث سعاد» . ولكن كعبا وحسان سارا على منهج كان معروفا عند العرب على ذلك الزمان ، وقد جاء شوقى بعد أن ثبتت للاستهلال فى نسيب المديح النبوى طرائق من الروحانية هى التى عنتها الباعونية . وليس على شوقى ضربة لازب أن يتبع ذلك وألا يتبع طريقة كعب وحسان إن استطاعها . وشوقى موغل فى التحضر والتمدن فمذهبهما عليه عسير . والحق أنه لم يسلكه ولكن تغزل غزلا حضريا محضا لا هو بغزل

المتصوفة ولا البداوة - تأمل قوله :

من الموائس باننا بالرُّبى وقنا

اللاعباتُ بروحى ، السافحاتُ دمي

السافراتُ كأمثالِ البذورِ ضُحى

يُغرِنَ شمس الضُّحى بالحلى والعصم

القاتلاتُ بأجفان بها سَقَمٌ

وللمنية أسباب من السَقَم

هذا الشطر من محاولات الحكمة المخففة ، إذ للمنية أسباب من السقم ومن غيره ، ولكل أجل كتاب . وأراد شوقي أن سقم أجفانهن يقتل شأنه في ذلك شأن الأمراض التى تقتل ، فقصر لفظه عن معناه :

العائثرات بألباب الرجال ، وما

أُقلِنَ من عثرات الدلِّ فى الرِّسَم

والمعنى غامض لأن قولك « أقال الله عثرته » فيه دلالة على الخير فنفى ذلك ينفى الخبر ، ومراد شوقي أنهن أبدا عائثرات بألباب الرجال ، ولا يخفى أنهن كلما عثرن بها أقيلت عثرتهم وهى عثرة دل . والرِّسَم بالتحريك حسن المشى . ولشوقي جرأة على الكلمات التى قل أن تصاب فى غير القاموس وما أشبهه وما أرى أنه جرأه إلا ثقته بعربيته ، وذلك مما يحمد له لما فيه من إحياء اللغة ثم قال :

الحاملاتُ لواء الحسن مختلفا

أشكاله ، وهو فردٌ غير منقسم

وقد سبق التنبيه على مذهب شوقي في الترجم بجمع المؤنث السالم . وهذه الأبيات صريحة في الغزل . وحضرته بعيدة كل البعد عن روحانية نسيب المديح النبوى مقارنة لما نهت عنه المرأة الصالحة وحذرت . وكأن شوقيا قد فطن لهذا فرام أن يدخل فيه شيئاً من التبدي حيث قال : -

يا بنت ذى البلبد المحمى جانبه

ألقاك فى الغاب أم ألقاك فى الأطم ؟

وهذا على اختلاف البحر محذو على قول أبى الطيب : « يا أخت معتنق الفوارس فى الوغى » ومن أوضح أخذ شوقي عن البوصيرى قوله :

إن قلت فى الأمر « لا » أو قلت فيه « نعم »

فخيرة الله فى « لا » منك أو « نعم »

هذا من بيت البردة :

نبينا الأمر الناهى فلا أحد

أبر فى قول « لا » منه ولا « نعم »

دعا إلى الله فالمستمسكون به

متمسكون بحبل غير منقسم

ولح شوقي لحا إلى هذا البيت حيث قال :

علقت من مدحه حبلأعز به

فى يوم لا عز بالأنساب واللحم

وليسست اللُّحْمَ بقافية جيدة الانسياب مع ما قبلها مع قرب المعنى . وقوله فى النفس :

هامت على أثر اللذات تطلببها

والنفس إن يدعها داعى الصُّبا تهم

قال الشارح : « هامت الناقة على وجهها ذهبت فى المرعى » . والمعنى أوضح من هذا الشرح . وفى العبارة تقصير ، إذ ليست كل نفس إن يدعها داعى الصبا تهم . وجاء بها شوقى من نظره من جهة المعنى إلى قول البوصيرى :

والنفس كالطفل إن تهمله شبَّ على

حب الرضاع وإن تطفمه ينظم

وهذا دقيق وفيه الحكمة ، ومن جهة اللفظ إلى قول البوصيرى :

فما لعينيك إن قلت اكففا همتا

وما لقلبك إن قلت استيفق يهم

وأمثال هذا الأخذ كثيرة :

كان شوقى رحمه الله كثير المعارضة لشعراء ، أوشك أن يكون قد حرص على مجارة كل عصماء فى العربية ، وأن ينبرى لكل شاعر عظيم فيجاريه . جارى موشحة ابن الخطيب ، ونونية ابن زيدون ، وسينية البحتري ، وبائية أبى تمام ، وغير مجد فى ملتى لأبى العلاء المعرى ، وعددا من قصائد أبى الطيب . ونظم أراجيز فى حكايات الحيوان كالصاح والباغم ، وقصصا للأطفال وأناشيد متنوعة ، ثم نظم فى أحداث التاريخ الإسلامى العربى والتركى وما يتعلق بمصر القديمة . ثم لم يغب عن مختلف مناسبات القُطر والقُصر والمجتمع والمعارف والأخلاء . وله فى الأغراض المعروفة من مدح ورثاء ووصف وغزل قصائد طوال وقصار . ونظم فى الأوزان الفخمات



مثل « بسيفك يعلو الحق والحق أغلب » و « من أى عهد فى القرى تتدفق » . وفى الأوزان القصار نحو « مال واحتجب » ، و « طال عليها القدم » ، و « حف كأسها الحب » . ثم له المزوجة التى استشهدنا ببعض أبياتها فى « ملوك العرب » . وله المسرحيات التى لم يسبق إلى مثلها ولا بلغ المستوى الذى بلغته بعده فى العربية أحد . وقد صنع فيها من أصناف تنويع الأوزان والقوافى وجعل ذلك مساوقا للحوار ملائما له ، ما تكون به من التجديد منزلة فذة لا ينبغي أن يغفل عن مرتبتها وجوانب إبداعها النقاد .

نوق شوقى المتحضر وثقافته وطموحه ووعيه الأدبى القومى الصادق الولاء والمحبة للعربية ، كل ذلك دفعه إلى عمل متواصل وإنتاج متعدد الجوانب . ولقد يُذكر عن بشار أنه مما افتخر به كثرة قصائده ، بحيث لو لم يتهيا له فى كل قصيدة منها غير بيت واحد لكان يفوق بكثرة الأبيات الجياد كل الشعراء . فعلى هذا القياس ينبغي أن يعد شوقى سيد شعراء العرب . وقد ذهب إلى تقديمه على هذا الوجه جماعة ، وفى ذلك غلو عظيم ، ذلك بأن الكثرة وحدها لا تفى بكل عناصر الجودة ، وإنما يتأتى بها بعضها ، وقد يكون قدر الذى يتأتى من طريقها دون ما تبلغ به ذرا درجاتها العلى . ولقد نوع أبو العلاء أبواب ما نظم فيه تنوعا لم يصنع مثله أبو تمام وأبو الطيب وأبو عباد ، وقد قصد قصدا إلى التفوق والتبريز وبلغ فى كل ما تناوله من الإجادة المبلغ البعيد ، ولكن كل ذلك لم يصل به إلى درجة واحد من هؤلاء . وقد كتب صاحب « المثل السائر » كتابه فى أخريات أيام بغداد ودولة بنى العباس ، ونص فيه على أن هؤلاء الثلاثة هم : « لات الشعر وعزاه ومنااته » ولم يتعقبه فى هذا الذى قطع به أحد . إنما خولف فى تقديم أبى تمام على أبى الطيب ونحو ذلك . وقد قطع ابن رشيق فى « العمدة » بنحو من هذا ومال إلى تقديم ابن الرومى فى باب الغوص على المعانى فى نوع من تردد وحذر ، وأحسب المعرى رام أن يُربى على أبى الطيب ثم بدا له . ورام نحوا من ذلك الشريف الرضى ، وافتن ونوع فى الغزل البدوى ، ولم تبلغ به كثرة ما نظم مكان أحد

هؤلاء الثلاثة . والشعر قد تكفى الواحدة الفريدة فيه فيبقى بها ذكر صاحبها على وجه الدهر ، كمعلقتى طرفة وعمرو بن كلثوم ولامية الطغرأى ونونية صالح بن شريف الرندي : « لكل شيء إذا ما تم نقصان » ورأية الوزير ابن عبدون : « الدهر يفجع بعد العين بالآثر » .

برز البارودي بجزالة وبيان كالفحول الأولين . وعندى أن روائع شوقى وبدائع حافظ لا تصلان إلى مدى غايته ، لا فى صفاء الديباجة ولا فى صدق حرارة النفس ولا متانة أسر الإيقاع العربى الأصيل الذى يلج إلى القلب بما فيه من استشعار للعزة والثقة المذكرة لنا بمثل قول أبى الطيب :

أنا السابق الهادى إلى ما أقوله

إذ القول قبل القائلين مقول

أعادى على ما يوجب الحب للقى

وأهدأ والأفكار فى تجـول

ذكر فى جرير والفرزدق - على اختلاف أسلوبيهما وأن هذا ينحت من صخر وهذا يغرف من بحر - أن شيطانيهما كانا متشابهين أو كان شيطانهما واحدا . وفصل النقد ما برز فيه كل منهما من فنون الشعر ، وعدوا أبياتهما السائرات ، وتعصب قوم لجرير وقدموه ، وآخرون للفرزدق وقدموه ، لم يقطع النقد ومؤرخو الأدب وأصحاب تراجمه آخر الأمر بتفضل أحدهما على الآخر ، ولكن عدّوهما كفرسى رهان وألحقوا بهما الأخطل ، وأجمعوا على جودة نظمه وفحولته ، غير أنهم ربما أخروه عنهما ومن قدمه فعل ذلك بتردد فيه واحتراس . وألحقوا بالثلاثة الراعى وجعلوه من المغلّبين فى الهجاء فأخّره ذلك عن أصحابه فى جملة درجات الفحولة . كذلك عندى أمر شوقى وحافظ لتأمله أنهما ملحقان بالبارودي وليس هو بملحق بهما . وأمرهما معه أشبه ببعض أمر الراعى مع أصحابه ، وأمر مطران بون ديباجتيهما بلا ريب ومن

انتصر له زعم له حظا من التجديد أكبر منهما ، وذلك ، للمدقق النظر فيه غير صحيح . وحافظ أقلهم أخذاً من الآداب الإفرنجية أخذاً مباشراً ، ويعوض ذلك عنده أخذه من واقع مجتمعه ومتداول ثقافة أهل الفكر والفضل والأدب فيه . على أن أسلوبه أقرب إلى أن يوصف بأنه نحت . لا غَرْفُ لأن تعب العمل فيه جد غير خفى ، لا ولا هو بجد خفى عند شوقى وإن بدا فى أشياء من شعره تجرى مجرى الترنم كأنه أسمع طبعاً ، بل هو بلا شك أقعد وأطبع فى محضر الترنم ، فأعطاه ذلك طول نفس ومرانة عجينة أسلوب بها فضل حافظاً . وأخذُ شوقى المباشر من أدب الإفرنج أكثر وأظهر ولا سيما فى المسرحيات . تأمل مثلاً خطابته فى كلمة منازل من رواية « مجنون ليلى » :

لا ورب العرش أصفوا لى إذن

ثم ظنوا كيف شئتم بى الظنون

فهذا مأخوذ من طريق خطابة أنطونيوس يعرض بالجرم الذى ارتكبه بروتوس فى رواية « يوليوس قيصر » لشكسبير .

وإبداع شوقى فى المسرحيات قد أشرنا إليه إلماعاً ولا يتسع المجال لاستقصاء النظر فيه ، ولكنه فى جملة داخل فى معانى النهضة والقصد إلى مواجهة تحدى المدنية والتفوق الأوروبى ، كما قدمنا ذكره . ومن أخذ بتفضيل مطران وادعى له التجديد من جهة أخذه من أدب الغربيين ، فإنه يكون بلا ريب غير منصف لشوقى ، إذ لا يعيب شوقياً ، بل يشفع له ويقدمه تقديماً لا تردد فيه ، أنه حين أخذ من آداب أوروبا عرب ما أخذه تعريباً حتى جاز على بعض الضعفاء أنه مقلد لظاهر رصانة نسجه ، وما هو مع اتباعه مذاهب الأوائل ومعارضاته إلا مجدد حق مجدد . وكذلك حافظ مع ما تقدم ذكره من تحفظ واحتراس . وغير خاف أن أسلوب مطران وسط فى عرف أساليب العربية . فلكن إلحاقه بصاحبيه فيه لونٌ من المجاملة الإقليمية . ولعله أن يكون أولى بالتقديم منه كثيرون آخرون فى مقدمتهم الزهاوى والرصافى والجارم

الشبيبي والعقاد والكاظمي وزناتي وعبد المطلب ، وكل ذلك يخرج بنا ، إن اقتبسنا ورقة من طريقة ابن سلام وأصحابه ، من طبقة الفحول الأولى بعد البارودي إلى الطبقات الثواني والثالث وتواليهن .

وقد طالت هذه الكلمة حتى لنخشى أن نجاوز مجالها الذي إنما هو للذكرى والتكريم ولا نخشى أن يؤخذنا صوت من روى الشعارين العظمين يتمثل بقول القائل :

لا أعرفنك بعد الموت تندبني

وفي حياتي ما زودتني زادا

فقد وجد الشاعران في حياتهما ما كان له أهلا من التقدير والتوقير . وماتا حين ماتا في عام ١٩٣٢ الميلادي وهما المقدمان لا يمتري في ذلك أحد ، حتى ولا أصحاب الديوان . وقد ظلت أشعارهما طوال هذه الخمسين التي مضت ، منذ وفاتهما ، شعلتي الفصاحة المرموقتين في جميع بلاد العربية بين دفع ظلمات العجمة والشعبوية والجهل بأساليب العربية التي قد جعلت تغشى وترين .

ولكى نختم هذه الكلمة بشيء نُفرد به شوقيا كما قدمنا بأشياء أفردنا بها حافظا ، مع مراعاة الإيجاز الشديد ، نكتفي بإيراد ثلاثة أمثلة ، أولها كلمته القافية في دمشق ، وكان للشباب في زماننا بها ولع إذ الاستعمار ضارب بجران ، وهي التي مطلعها :

سلام من صـبـبا بردي أرق

ودمع لا يكفكف يا دمشـق

وأبياتها الأوليات نوات أسماع وتدفق ذي عنوبة وأمر جزل :

ومعذرة البراعة والقوافي

جـلال الرزء عن وصف يدق

وبى مما رَمَيْتُكَ به اللىالى  
 جراحات لها فى القلب عُمق  
 دخلتك والأصيل له ائتلاق  
 ووجهك ضاحك القسمات طلق  
 وتحت جنانك الأنهار تجري  
 وماء رُبَّـاك أوراق وورق  
 وحولى فتية غر صباح  
 لهم فى الفضل غايات وسبق  
 فهذه الأبيات كما ترى سلسلة منسابة وليس فى قافية من قوافيها فرط عمل ، وفى  
 النفس شىء من « أوراق وورق » ، ويشفع لها إشارة لا تخفى إلى ورق نونية شعب  
 بوان وقد ذكر أبو الطيب فيها دمشق :  
 على لهواتهم شعراء لسن  
 وفى أعطافهم خطباء شدد  
 والأبيات الثلاثة أضعف مما تقدم ولكنه ألم فيها بمعانى القومية العربية :  
 رواة قصائد فاعجب لشعر  
 بكل مـحـلة يرويه خلق  
 أراد أن يفخر بسيرورة شعره وأنه يرويه الرواة فى كل مكان . وفى الصياغة  
 بعض التقصير عن أداء معنى الفخر ، وكان عجز البيت أضعف من صدره :  
 غمزت إباءهم حتى تلظت  
 أنوف الأسـد واضطرم المدق



إلا أن ما يتلظى من الأسد عيناه كما قال أبو الطيب :

ما قـوبلت عـيناه إلا ظنـتا

تحت الدجى نار الفـريق حلولا

لا أنفه ، وأراد شوقي معنى قولهم « أنفٌ حمى » فى الدلالة على الإباء وأن القوم كالأسود ، ولكن أنوف الأسود غير شم فجاء بقوله اضطرم المدق ، وهو مضبوط فى الديوان بفتحتين ومشروح فى الهامش بقصبة الأنف وهو مُشكّل أعنى الضبط بفتحتين ، ولا أستبعد أن يكون شوقي قد أخذ بنوع من تداعى المعانى ، كلمة التلظى والاضطرام والمدق بمعنى المطرقة بكسر الميم وفتح الدال ( وقالوا بضمهما أيضا ) من الشاعر الإنجليزى وليم بليك Blake فى قصيدته يصف النمر ، فقد ذكر نار عينيه والأتون المستعر والمطرقة والسندان اللذين صنع بهما الصانع اللاهوتى الجبار دماغ النمر الملتهب وعضلاته الفولاذية . وليس على شوقي من ملام فى مثل هذا الأخذ إن كان فعله إما أخذاً مباشراً من النص الإنجليزى وإما من ترجمة له فرنسية ، إذ إن « وليم بليك » ما عدا أن سلخ نمريته كلها من أسدية أبى الطيب فى بدر بن عمار ، وقد سبق لنا الإشارة إلى ذلك فى غير هذا المقال ، وإذن فهذه بضاعتنا ردت إلينا . وكأن قول شوقي « المدق » يُستدرك به على قوله « الأسد » لما قدمنا من ذكره من أن أنوفها غير شم وأنوف ممدوحه شم وهذا كقوله فى سينيته : -

ورهبـن الرمـال أفطس إلا

أنه صنع جنة غـير فُطس

يعنى أبا الهول . والمدق للدلالة على مستدق الأنف مما يمكن التماس وجه لكسر

ميمه إن شاء الله :

وضجٌ من الشكىمة كلُّ حر

أبى من أميَّة فيه عتقُ

يشير إلى ماضى مجد دمشق ، إذ كانت عاصمة الدولة الأولى ، ثم أخذ فى ذكر  
الحادث الذى من أجله نظم القصيدة :

لحـاها الله أنبـاء تـوالـت

على سـمع الـولى بما يشق

يفـصلها إلى الدنـيا بريد

ويُجـملها إلى الآفاق برقُ

ولو كان قال يحملها بالحاء المهمة والفعل الثلاثى لكان أشبه ، ولكنه أراد  
الطباق . وأشبه بالتفصيل أن يكون إلى الآفاق وبالإجمال أن يكون إلى الدنيا فأعياه  
ذلك . ولو قال « يحملها » لساغ ذلك إذ تكون الآفاق هى عين الدنيا . وبحر الوافر  
يستخف إلى الطباق سالكه وربما كان ذلك مزلة .

وقد مضى عليه شوقى فى قوله :

تكاد لروعة الأحداث فيها

تخال من الخرافة وهى صدق

وقيل معالم التاريخ دُكت

وقيل أصابها تلف وحررق

وكأن هذا البيت ضعيف وسبب ضعفه أنه جعل معالم التاريخ رمزا لدمشق ، فجاء  
قوله « تلف وحررق » بعد قوله « دكت » أضعف مكانا ، ثم أخذ شوقى من بعد فى مدح  
دمشق وذكر ماضيها يمهّد بذلك لما كان يرمى إليه من ذكر هول مصيبتها وأثره على  
النفوس ، على أنه لم يستطع مقاومة المجازاة للشعراء فنظر نظرا شديدا إلى سينية  
البحترى :

رباع الخلد ويحك مـا دهاها

أحقُّ أنْهـمـا دـرست أحق

وكلمة درست تتم بالنظر إلى « وآسى لحل من آل ساسان درس » وما بعد هذا البيت ينظر إلى وصف البحيرة حيث قال : « وكأن القيان خلف المقاصير ... » :

وهل غُـرِفَ الجنان منضـدات ؟

وهل لنعيمهن كأمس نسق ؟

معنى النسق مع النعيم حضارى جيد إلا أن فى القافية بعض القلق :

وأين دُمى المقاصـر من حـجال

مُـهـتـكـة ، وأسـتـار تُشـقُّ

كأن هذا من قول البحتري :

ولم أنس وحش القصر إذ ريع سربه

وإذ ذعـرت أطلاؤه . وجـآذره

وإذ صيح فيه بالرحيل فهتكت

على عجل أستاره وستائره

ولشوقي وقفات كلما عَنَ حديث النساء لا تخلو من جانب أريحية ولين رقة نسيب ،  
أم أراد بذلك أن يبرز بكثرة أبيات الغزل على شعرائه المعدودين ؟!

سلى من راع غـيـدك بـعد وهن

أبين فـؤاده والصـخر فـرق ؟

وللمستمـرين وإن ألانوا

قلوب كـالـجـارة لا ترق

هذا من أبيات القصيدة السائرة . ثم جاء من بعد بأبيات تقاسمه فيها هوى  
العروبة وهوى فرنسا التى هى رمز الثورة والحرية . ويُحسُّ بعض التهاافت فى الجانب  
الصدقى من أداء الشاعر فى هذا الموضع . وهذه آفة تعتريه - ( وهو فيها معذور  
لتأمله ) - من جهة حرصه على تغليب فكرة الإنسانى الآفاق ، الحضارى المقاييس  
حتى لا ينسب إلى عصبية توحش همجى على مثله جُلُّ تصوّر الأوروبيين لأمم المسلمين  
وكأنه يعتذر بقوله :

دم الثوار تعرفه فرنسا

وتعلم أنه نور وحق

وتأريخ الثورة الفرنسية ظلامه أكثر من نوره . ومن أبيات هذه القصيدة السوائر :

بنى سورِيَّة ، أطرحوا الأمانى

وألقوا عنكم الأحلام ، ألقوا

فمن خدع السياسة أن تُغرَّوا

بألقاب الإمارة وهى رِقُّ

نصحت ونحن مختلفون دارا

ولكن كلنا فى الهم شـرقُ

ويجمعنا إذا اختلفت بلادُ

بيان غير مختلف ونطقُ

وللاوطان فى دم كل حـرَّ

يدٌ سلفت ودينٌ مُستحقُّ

قد أحسن فى مدحه الدروز إذ قال :  
وما كان الدروز قبيل شر  
وإن أخذوا بما لم يستحقوا  
ولكن ذادة وقرة ضيف  
كينبوع الصفا خشنوا ورقوا  
وهذا بيت جيد . ولشوقى فى دمشق قصيدة مطلعها : « قم ناج جلق وانشد رسم  
من بانوا » كأن فى أوئلها نفسا من نونية ابن شريف أبى البقاء الرندى ، ثم مال به  
طريق النظم شيئاً إلى الوصف واختتمها بنصيحة ، كأنما نظر فيها بعين كاشفة إلى  
أيامنا هذه إذ قال :  
الملك أن تعملوا ما استطعتموا عملا  
وأن يبين على الأعمال إتقان  
الملك أن تتلاقوا فى هوى وطن  
تفرقت فيه أجناس وأديان  
نصيحة ملؤها الإخلاص صادقة  
والنصح خالصة دين وإيمان  
ولحافظ كلمة فى دمشق والديار الشامية بحرهما البسيط ورويتها نون مخفوضة لا  
أحسبها بعيدة الزمن من كلمة شوقى هذه ، وقد أطالها وعدد من الأسماء ومن الإشارة  
إلى التاريخ القديم وذكر صلاح الدين وبنى أمية وملك غسان . ويستوقف القارئ ذكره  
معاصريه كاليازجى وصروف وزيدان :  
وكم لأحيائهم فى الصحف من أثر  
له المقطم والأهرام ركنان



وذكر الشاعر مطران فقال عنه :

يبنى ويهدم فى الشعر القديم وفى الشـ

شعر الحديث فنعم الهادم البانى

فما يدري أمدح خالص هذا أم مشوب ؟

والقصيدة الثانية : من الأمثلة الشوقية الثلاثة ميميته فى الجزء الأول من ديوانه  
التي نظمها عند سقوط مدينة أدرنة فى أيدي البلغار سنة ١٩١٢ م وسماها « الأندلس  
الجديدة » وهى التى مطلعها :

يا أخت أندلس عليك سلام

هوت الخلفة عنك والإسلام

مطلع فيه روح فخامة أبى تمام . وقد اتبع الشاعر منهاجاً مقتبساً من أنفاس ذلك  
الفحل الفريد ، ولا مأخذ عليه فى ذلك ، فما زال الشعراء منذ القدم ينظرون فى شعر  
حبيب ، وكل من إبداعه أخذ بنصيب ، وهذا مما جعل ابن الأثير يصفه بقوله « رب  
معان وصيقل ألباب وأذهان » . ولأبى تمام ميمية من هذا البحر والروى :

دمن ألم بها فقال سلام

كم حل عقدة صبره الإمام

وله كاملات على الميم والراء والباء واللام والذال كلهن من الشعر الجزل المختار  
المشروح الذى يكثر به الاستشهاد فى الكتب ويدمن قراءته المحسنون من جيل شوقي  
وحافظ . ولعل هذه الميمية سيدة شعر شوقي ولو كان الشعر يعلق الآن لكانت هى  
معلقته أو كانت قافيته « من أى عهد فى القرى تتدفق » . وأول قسم من هذه القصيدة  
لخص به سقوط هذا الثغر المهم من بلاد الإسلام فى يد العدو :

نزل الهلال عن السماء فليتها  
طُويتْ ، وعمّ العالمين ظلام  
أزرى به وأزاله عن أوجه  
قَدَرٌ يَحُطُّ البدر وهو تمام  
جرحان تمضى الأمتان عليهما  
هذا يسيل وذاك لا يلتام  
بكما أصيب المسلمون وفيكما  
دُفِنَ اليراع ، وغيب الصمصام  
خلت القرون كليلة ، وتصرّمت  
دول الفتوح كأنها أحلام

هذه الأبيات مع متانة أسرها رنة ترنم بالأسى . تأمل قوله « أزرى به وأزاله »  
والتثنية التي استمر بها الشاعر من عند قوله جرحان ، الأمتان ، عليهما ، إلى قوله  
بكما ، وفيكما إلى صدر البيت التالي ، والتفصيل بعد الإجمال في عجزى البيتين وفيما  
بينهما وبين البيت الذي أثبتنا بعض الوهى ، مثلاً قوله :  
لم يُطو مَأْتَمُهَا ، وهذا مَأْتَمٌ

لبسوا السواد عليك فيه وقاموا  
فقوله « لبسوا السواد » ضعيف ، إذ الكارثة أجلّ من أن يعبر عنها بمجرد لبس  
السواد ، وقوله « قاموا » غير واضح مراده منه ، إلا أن يكون عنى قيام النوائج ، ففي  
اللفظ تقصير عن المعنى كما ترى وقوله :

ما بين مصرعها ومصرعك انقضت  
فيمّا نحب ونكره الأيام

ليس فيه كبير طائل وقوله :

والدهر لا يألو الممالك منذرا  
فإذا غفلن فما عليه ملام

أراد به الحكمة وقصّر به أن فيه بعدا عن سياق القول وعاطفته ، ثم كأنه يناقض ما جاء به فى أخريات القصيدة من وصفه حسن بلاء حماة أدرنة فى الدفاع عنها . ومن أجود ما فى القصيدة :

أخذ المدائن والقرى بخناقها

جيش من المتحالفين لهما

غطت به الأرض الفضاء وجوهها

وكست مناكبها به الآكام

وهذا منهج من التعبير مأخوذ من طريقة أبى تمام نحو قوله :

حتى تعم صلع هامات الربا

من نبتته وتؤزر الأهضام

والشاهد التجسيد البشرى لما هو ليس ببشر ، كالجماد من الأشياء الحسية مثلا ، ثم أخذ شوقى فى تصوير ما كانت عليه طبيعة أولئك المتحالفين من شراسة عارمة ووحشية غاشمة :

تمشى المناكر بين أيدي خيله

أنى مشى ، والبغى والإجرام

ويحثه باسم الكتاب أقسّة

نشطوا لما هو فى الكتاب حرام

أدركه مدرك المجاملات الحضارية على النحو الذى مر بنا أنفا ، من اعتذاره لفرنسا المستعمرة بفرنسا أم الثورة وداعية الحرية ، فاستدرك ما أخذه على الأقسّة بوقفه عند سماحة عيسى عليه السلام ورقته :

عيسى سبيلك رحمة ومحبة

فى العالمين وعصمة وسلام

ما كنت سفاك الدماء ، ولا امراً  
 هان الضُّعافُ عليه والأيتام  
 يا حامل الآلام عن هذا الورى  
 كثرت عليه باسمك الآلام  
 أنت الذى جعل العباد جميعهم  
 رَحِمًا ، وباسمك تُقَطِّع الأرحام !  
 وكأن هذا الالتفات إلى عيسى عليه السلام فى هذا الوضع إنما أراد به الشاعر  
 تخفيف حدة الهجمة التى هجم بها على القسس . وقوله : « يا حامل الآلام » أخذه من  
 عبارات المسيحيين لمقاتلهم بالصلب ، ثم يقول الشاعر فى باب حسن من الاستنهاض  
 للهمم والتذكير :  
 من عادة التاريخ ملء قضائه  
 عدلٌ وملء كنانتيه سهام  
 ما ليس يدفعه المهند مصلتا  
 لا الكتب تدفعه ولا الأقلام  
 إن الألى فتحوا الفتوح جلائلا  
 دخلوا على الأسد الغياض وناموا  
 والمعنى فى هذا البيت جلى إلا أن فى اللفظ ضيقا عن بعضه ، لأن من يدخل على  
 الأسد غياضها وينم فهو حتما مأكول . ولكن يفهم من السياق أنهم دخلوا على الأسد  
 الغياض وقهروها ثم مكَّنهم قهرها من النوم . وهذا قول أبى تمام : -  
 بصرت بالراحة الكبرى فلم ترها  
 تنال إلا على جسر من التعب  
 وهذا تام مستقيم لا عوج فيه . على أن شوقيا لم يلبث أن تداركه الوسواس  
 الحضارى فناقض نفسه فى الأبيات التالية يقول :  
 هذا جناه عليكم آباؤكم !  
 صبرا وصفحا فالجناة كرام  
 رفعوا على السنيف البناء فلم يدم  
 ما للبناء على السيف دوام  
 أبقى الممالك ما المعارف أسه  
 والعدل فيه حائط ودعام

والمعارف من سبيلها الأقلام والكتب وقد أنكر غناها من قبل . والقسمان  
الأخيران من القصيدة بلغ الشاعر فيهما ذروة عالية - أولا عند التنويه بالدفاع  
والجند الباسلين الذين جلوا عن حسن بلائهم فيه :

شرفا أدرنة ! هكذا يقف الحمى  
للفاصبين وتثبت الأقدام  
وتُردُّ بالدم بقعةً أخذت به  
ويموت دون عرينه الضرغام  
والملك يؤخذ ، أو يرد ، ولم يزل  
يرث الحسام على البلاد حسام  
ومحل الجودة في هذا الصدق الصارخ الذي لا يشوبه تردد مجاملة  
حضارية أو وسواس :  
عَرَضُ الخلافة زاد عنه مجاهدٌ  
في الله ، غاز في الرسول ، همام  
علم الزمان مكان ( شكرى ) وانتهى  
شكرُ الزمان إليه والإعظام  
ثانيا ، عند ذكر الصبر واستشعار الأسى للتأسى الذي تستثار به روح الغيرة  
الدينية :

صبرا أدرنة ! كلُّ ملكٍ زائلٌ  
يوما ، ويبقى المالك العلام  
خَفَتَ الأذانُ ، فما عليك موحدٌ  
يسعى ، ولا الجمعُ الحسان تُقامُ



هذا التعبير المسلم صادق النَّفس . ثم أخذ الشاعر في التفصيل والشرح فأوقعه ذلك فيما هو ديدنه من خلط مشاهد الجد بتصور نسيبي لا حاجة إليه ولا فائدة فيه ، بل هو ناب في هذا الموضع ، وذلك قوله :

وخبت مساجدُ كن نوراً جامعاً

تمشى إليه الأسـد والآرام  
يَدرُجْنَ في حَرَمِ الصَّلَاةِ قِوَانِتا

بيض الإزار ، كأنهن حَمَام  
وهذا أشبه بصفة الكنائس إذ الشواب المسلمات لا يقصدن المساجد الجامعة وإنما تقصدها العجائز - ثالثاً من قوله « في ذمة التاريخ » إلى آخر القصيدة ، وهو أجودها خلال البيتين :

ضاق الحصار كأنما حلقاته

فلك ومقذوفاتها أجرام  
لتكلف التشبيه في هذا البيت :

ورمى العدا ورميتهم بجهنم

مما يصيب الله لا الأقوام  
لاضطراب الصياغة في عجزه ، وما يصب الله لا يبقى ولا يذر ، ونحن نعلم أن النصر كان حليف العدو فهذا التعبير لا يستقيم مع حقيقة المعنى ، ثم كأنه مأخوذ من أبي تمام . وسائر الأبيات بليغة بالغة من الجودة ذروتها العالية التي قدمنا ذكرها ، وهي قوله :

في ذمة التاريخ خمسة أشهر

طالت عليك فكل يوم عام  
السيف عار ، والوباء مسلط

والسيل خوف ، والثلوج رُكام

والجوع فتاكُ ، وفيك صحابةٌ  
لو لم يجوعوا فى الجهاد لصاموا  
ضنّوا بعرضك أن يباع ويشترى  
عرض الحرائر ليس فيه سُوام  
بِعَتِ العدو بكل شبر مهجةً  
وكذا يباع الملك حين يُرام  
ما زال بينك فى الحصار وبينه  
شُمُ الحُصون ، ومثلهن عظام  
هذا من قول أبى الطيب :

بينى وبين أبى على ——— ثل  
شُمُ الجبال ومثلهن رجاء  
ثم بعده وهو آخر القصيدة ومقطعها البارع :  
حتى حواك مقابراً ، وحويته  
جثثا ، فلا غبنٌ ولا استذمام  
ومكان الرفعة فى هذه الأبيات فى صدق حماسة الشاعر وطفرة خياله التى  
مكنته من تصوير مشهد الدفاع والحصار ، كأنه شارك فيه ، إذ قد شارك فيه  
ببصيرة قلبه المسلم ، ومتى خرج الكلام من القلب خلص إلى القلب .  
والمثال الثالث هو قصيدته :

ألا حبّذا صحبة المكتب  
وأحبب بأيامه أحبيب !  
وهى صافية الديباجة ، قلّ فيها بيت يهجن أو يتبو ، ثم فيها تفكير عميق ،  
وكأنما الشاعر يضمنها بعض ذكريات نفسه وهواجسها . وهى على طولها متماسكة

أخذ بعضها برقاب بعض ، على أن الشاعر قد ناقض آخرها بعض ما جاء به صادقا  
فى أولها :

ألا حبّذا صحبة المكتب  
وأحبب بأيامه أحبيب  
ويا حبّذا صبيبة يمرحرو  
ن عنان الحياة عليهم صبي  
كانهموا بسلمات الحيا  
ة وأنفاس ريحانها الطيب  
يراح ويغدى بهم كالقطيـ  
ع على مشرق الشمس والمغرب  
فهذا أول عناصر تفكك الأسرة :  
إلى مرتع ألفوا غيره  
وراع غريب العصا أجنبي  
ومستقبل من قيود الحياة  
شديد على النفس مستعصب  
بل إن أول قتل النفس أو تعقيدها يبدأ من هنا . وكتاتيب القرآن كانت أسلم  
منها لبداوة روحها وسداجة قوة صلتها بمجتمع الأسرة :

فراخُ بأيك فمن ناهض  
يروض الجناح ومن أزغب

وهذه الصورة كأنها التفات مما كان فيه ، ثم عقدها ، يجعل الأيك هذا الذى ذكره جناحا من أجنحة الزمان ، أم لعله أضرب عنه وأخذ فى باب تصوير جديد ، حيث قال من بعد :

مقاعدهم من جناح الزمان  
ومما علموا خطر المركب  
ثم يجيء بعد تصوير خالص لحال الصبا فيه إشراقات من الذكرى والطرب :  
عصافير عند تهجمى الدرو  
س مهارة عرابيد فى الملعب  
خليّون من تبعات الحيا  
ة على الأم يلقونها والأب  
جنون الحداثة من حولهم  
تضيّق به سعة المذهب  
ثم كأنه ينظر إلى استحماق الجاحظ لمعلمى الصبيان حيث قال :  
عدا فاستبد بعقل الصبى  
وأعدى المؤدّب حتى صبى !  
لهم جرس مطرب فى السرا  
ح وليس إذا جدد بالمطرب  
توارت به ساعة للزما

ن على الناس دائرة العقرب  
فى هذا البيت ما يسميه البديعيون الاستخدام ، وهو أن يجيء بالكلمة لها معنى ويمكن ردّ الكلام وتوجيهه إلى معناها الآخر والعقرب من الساعة معلومة ، ويتضمن المعنى الدلالة على العقرب السامة التى تلسع ، وقد صار الشاعر إلى هذه الدلالة الثانية فى قوله :

تشول بإبرتها للشبـا

ب وتقذف بالسم فى الشـيب

ثم أخذ فيما يسميه البيانىون بالترشيح ، وهو رد صورة الكلام إلى المشبه به ،  
وهو جهاز الساعة الذى شبه به الشاعر حركة الزمان :

يدق بمطرقتيها القضا

ء وتجبرى المقادير فى اللولب

موضع الهمزة من القضاء فى آخر الشطر الأول لا أول الثانى كما رسمت فى  
طبعة الديوان ، ولو حذفت لاستقال الوزن أيضا . وحذف الواو من « وتجبرى » لا  
يكسر الوزن ولكن قد يفسد سياق التركيب ، ثم مضى شوقى فى تفصيل الصورة  
وأحسب أنه هنا قد انتاب قوة بيانه بعض الوهن حين جعل يتأمل حقائب التلاميذ  
ويزعم أن فيها المستقبل المختبئ وفيها - بسبب أدائهم بلا شك كما يظهر سياق  
كلامه - الضعيف الذى لن يعتد به والقائد والنابغة والتابع والمؤخر أو كما قال :

وتلك الأواعى بأيمانهم

حقائب فيها الغد المختبئ

ففيها الذى إن يُقم لا يُعدّ

من الناس ، أو يمض لا يُحسب

وفيها اللواء ، وفيها المنا

ر وفيها التبيع ، وفيها النبى

وراء المنار فى آخر السطر الأول ، وقوله النبى هنا كأنه عنى به مدلول هذه  
الكلمة ، فى بعض لغات الإفرنج ، والمراد من يكون له حدس وكشف والمعية تتجاوز  
الحاضر إلى المستقبل - وإلا فالكلمة فى غير موضعها كما لا يخفى :

وفيها المؤخر خلف الزحـا

م وفيها المقدم فى المركب



وهذه تفريعات من المعنى الأول . ولكأن شوقيا بغى أن يزيد بهذا التفصيل على كلمات شكسبير المشهورة فى المنظر الذى يتحدث فيه جاك عن أطوار الحياة فى رواية As You Like It « كما تحب » فيقول إن الحياة كلها كمسرح ، وأن الناس من رجال ونساء إن هم إلا ممثلون ، لهم دخول وخروج ، وذكر من أطوار الحياة الطفل الباكي والتلميذ الذى يدب بحقيبتة إلى الدرس بطيئاً كارها ، ومثّل طور الشباب بالجندى الشرس اللحية كالفهد ، وهلم جرا ، ولاريب أن قصيدة « ألا حبذا صحبة المكتب » على حسنها وإبداعها حوكت بها هذا الذى مرّ ذكره من الفصل المشهور من إبداع شكسبير .

والذى يكسب بائية شوقى هذه إبداعها على ما فيها من خفى المعارضة والمحاكاة أن الشاعر ضمنها صورا وأفكارا أخذها أخذاً مباشرا من حال عصره ومجتمعه المصرى العربى :

ودار الزمان فـدال الصبـا  
وشبّ الصـفـار عن المكتب  
وجَدَ الطلاب وكَدَ الشـبـا  
ب وأوغل فى الصـعب فالأصـعب  
هذه دروس المرحلة الثانوية وما تتطلبه من حفظ ومثابرة مضمينة :  
وعادت نـواعم أيامه  
سنين من الدأب المنصب  
وعُذِّبَ بالعـلـم طـلابه  
وغصُّوا بمنهله الأعذب  
رمتهم به شهوات الحيا  
ة وحب النباهة والمكسب

هذا تلخيص موجز حسن بالغ لأهداف التعليم العصري ومرامى الناس من وراء طلبه :

وزهو الأبوة من منجب

يفاخـر من ليس بالمنجب

هذه هى المسابقة « البرجوازية » السنح التى قد طغت على المجتمع الآن كل الطغيان . ثم أدرك شوقيا وسواسُ المهادنة الحضارية فنام عن متابعة النقد والتأمل العميق إلى نهايته المرة ، والتفت بروح مزيج من فرقِ المحافظة وتفاؤلها إلى التماسِ المخرج من ذلك :

وعقل بعيد مرامى الطما

ح كبير اللبانة والمأرب

من هنا يبدأ الاعتذار وتبدأ المهادنة والتفاؤل البرجوازي ويضعف الشعر :

تنقل كالنجم من غيب

يجوب العصور إلى غيب

قديم الشعاع كشمس النها

ر جديد كمصباحها الملهب

أبوقراط مثل ابن سينا الرئيـ

س وهومير مثل أبى الطيب

وكلهمو حجر فى البنا

ء وغرس من الثمر المعقب

والبناء هو العصر الحديث بتعليمه النظامى وأجراسه وتباهى « الأبوة بالمنجب وحب الرياسة والمكسب » ، ومن وراء ذلك كله وفوقه تحصيل العلم وتخريج بقراط جديد وهومير جديد وأمثالها من العرب مثل ابن سينا وأبى الطيب .

ثم كأن الشاعر نسي ما استهل به من نعت التلاميذ بالقطيعية ( وهي طابع  
عصرنا أو من طابعه يالأسف ) ويُعد روح المدرسة عن الأسرة ، وما تنذر به من قيود  
الحياة ، فأضفى عليها قدسية دينية وجعلها حرماً كالبيت العتيق وطيبة المطهرة التي  
فيها الروضة والقبر الشريف . وهذا غلو من ضرب التسامح العلماني الذي يرقى به  
شوقي جيشان سورة عاطفته الدينية فيظنُّ إبداعاً وهو بالإبداع مخلٌ ، وجلٌ من يكون  
له وحده الكمال ، والأبيات التي قدمنا عنها هذه المقالة هي هذه :

تؤلفهم في ظلال الرخا

ء وفي كنف النسب الأقرب

وتكسر فيهم غرور الثرا

ء وزهو الولاية والمنصب

بيوت منزهة كالعتي

ق وإن لم تُستّر ولم تُحجب

هنا غلو مفرط وراء تصور مثالي للمدارس العصرية ، حقيقة أمرها على خلافه  
وأصدق عليها ما قدمه من قبل من « زهو الأبوة من منجب يفاخر إلخ .. » وهذا  
صدق لا ريب فيه لقول الله سبحانه وتعالى : ﴿ عَلَّمُوا أَنَّمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا لَعِبٌ وَلَهُوَ وَزِينَةٌ  
وَتَفَاخُرٌ بَيْنَكُمْ ﴾

يداني ثراها ثرى مكة

ويقرب في الطهر من يثرب

وقد مر التعليق على هذا :

إذا ما رأيتهم مو عندها

يموجون كالنخل عند الربى

رأيت الحضارة في حصنها

هناك ، وفي جندها الأغلب

فى هذا البيت جهد عمل . وجواب الشرط سياقه غير صحيح الانسجام مع فعل الشرط الذى تقدم وما فيه من صورة الموج ودقيق النحل ودويه . فكأن قوله « وفى جندها الأغلب » أراد الشاعر أن يحدث به فى البيت ما يرد على الصورة بعض التوازن . والقافية قلقة .

ثم كأن شوقيا سئم هذا التناول البارد اللبابة شيئا ما فرجع إلى ما كان فيه من مواجهة :

وخذش ظفر الزمان الوجو

ه وغيض من بشرها المعجب

وكأن الشاعر هنا يتابع مذهب شكسبير فى الذى عرضه من أطوار الحياة من عند الطفل إلى الهرم المتهدم بلا سمع وبلا بصر وبلا أسنان وبلا كل شىء :

وغال الحداثة شرخ الشبـا

ب ولو شـيت الرد فى الشـيب

سرى الشـيب متئدا فى الرءو

س سرى النار فى الموضع المعشب

التشبيه مراده واضح ولكن فى لفظه قصورا ، لأن النار تسرى فى العشب اليابس وهو الهشيم ، أما الموضع المعشب فقد تسرى فيه ، وقد لا تسرى لجواز وجود عمق الماء فيه :

حريق أحاط بخيط الحياة

تعجبت كيف عليهم غبى

ومن تظهـر النار فى داره

وفى زرعـه منهـم موـرعب

فى هذين البيتين عمل وكد ، وفى قوله « وفى زرعه منهم » نوع من سذاجة ، إذ لا يخفى أن المدارس قد أبعدتهم عن الفلاحة والزرع . والمعنى كله كأنه شرح وتفريع من قوله تعالى : « واشتعل الرأس شيبا » والزيادة عليه لا تستطاع . وقد أحسن شوقى ختام القصيدة أيما إحسان إذ قال :

قد انصرفوا بعد علم الكتا

ب لباب من العلم لم يُكتب

ضبطها - أعنى يُكتب - بالبناء للمجهول ، فإن كان هكذا سمع من شاعره فإن له وجهها أى لباب مما لا يُسَطَّر ويكتب . ويجوز أن يجعل مبنيا للمعلوم أى لعلم لا يُكتب ولا يقرأ ، وهو علم التجارب الخطوة والمرة . وبعد هذا البيت ثلاثة أبيات فى متنهن بعض الوهى نضرب عنهن ونخلص إلى الأبيات الثلاثة اللواتى بهن حسن المقطع ، وأولهن بيت سار وفق فيه الشاعر إلى حكمة بالغة .

وكم منجب فى تلقى الدور

س تلقى الحياة فلم ينبج

وغاب الرفاق كأن لم يكن

بهم لك عهد ولم تصحب

كاف الضمير هنا يمكن أن نحس فيها أن الشاعر جرّدها من نفسه ، فعلى أنها للمخاطب هى متضمنة لمعنى المتكلم وروحه . وفى البيت رنة أسى وشجن ، من ذكرى عهد مضى ، وشىء من الرثاء للنفس :

إلى أن فنوا ثلثة ثلثة

فناء السراب على السبب

هكذا الحياة . وحسبنا هذه الأمثلة الثلاثة من هذا الشاعر العظيم فى هذا المجال نستكمل بها ما سيق ذكره من الحديث عن معاصره العظيم بلا جدال حافظ إبراهيم .



وإن تأريخ الشعر العربى فى هذه اللغة الميمونة القديمة الحية يعرض أمثال  
أكناف سلسلة الجبال الشم من قمه المتفاوتات بينهن ضروب ضروبهن أودية ووهاد  
ونجاد . والبارودى أعلى قمم عصرنا الحديث إلى يومنا هذا . ورب قوم يسمونه رائد  
النهضة يحسبون أنهم هم النهضة وهو ما كان إلا رائدا لهم . كبرت كلمة تخرج من  
أفواههم إذ أكثر ما جاء بعده - إلا ما كان من أمر حافظ وشوقى وجيل مرافق ولا  
حق بهم ، أكثر ما جاء بعده ، انهيار لا نهضة . شوقى وحافظ قمتان رفيعتان  
مكانهما شاهق ولكنه دون مكانة البارودى . ومع شوقى وحافظ قمم لونهما شيئا ،  
وبعد ذلك ضروب من ربوات وريود وسفوح وأخفاف وقيعان وغماليل . وقد كان العقاد  
رحمه الله صخرة عالية عاتية إلا أن هجمته فى الديوان وهجمات من المعاصرين له  
الذين اقتدوا به أو ناصروه على شوقى وحافظ يعتدون عليهما بالزلات وينكرون  
المحاسن مهدت لكثير من الغناء الذى يزعم أنه تجديد وهو طريق نو انحدار إلى  
درك مفزع وجرف هار ، ومتى التفتنا إليهما من حافته المحزنة المرهوبة أحسنا  
بعزاء ورجاء .

رحم الله شوقيا وحافظا وجزاها عن الكنانة أمة العروبة الكبرى وجزاها عنهما  
خييرا . والحمد لله من قبل ومن بعد وصلى الله على محمد سيد الأولين والآخرين  
وعلى آله وصحبه أجمعين وسلم تسليماً كثيراً .



**شوقى وحافظ ومطران**

**حسن كامل الصيرفى**



ارتفعت ستارة الزمن عن الثلث الأخير من القرن التاسع عشر وهو يتمخض عن ميلاد ثلاثة أطفال فى سنوات أربع متتاليات ليلعبوا بعد سنوات من ميلادهم أدواراً خطيرة فوق مسرح الشعر العربى ، وليحملوا بعد البارودى راية هذا الفن من الأدب، ولتقترن أسماؤهم الثلاثة معاً، وليفرضوا على سمع الزمان أسماءهم على كثرة الأسماء حينذاك وعلى الرغم من أن بين تلك الأسماء التى لم تتردد كثيراً ما كان جديراً بأن يملأ سمع الزمان بله بصره .

وكان أسبق الأطفال الثلاثة إلى استنشاق نسيمات الحياة : «أحمد شوقى» الذى ولد فى القاهرة عام ١٨٦٨

ثم لحق به بعد أعوام ثلاثة : « محمد حافظ إبراهيم» الذى ولد فى ديروط عام ١٨٧١

ثم كان العام التالى فولد فى بعلبك عام ١٨٧٢ «خليل مطران» .  
ومضت طفولة هؤلاء الثلاثة فى شعاب مختلفة.



\* عاش أولهم « أحمد شوقي » زهرة حياته ناعم البال، يمرح في أبهاء القصور، ويشارك المترفين فيها من أمراء ونبلأ ترفهم وملذاتهم ، ويحيا حياتهم المقيدة بالرسميات، فكان لذلك أثر كبير في شعره الأول وفيما حفلت به روايته في تلك الحقبة ، وسرت في صوره الشعرية، وفي ألفاظه معالم هذه الحياة وتعبيراتها، وكان يهتم بالمعاني مع العناية بالجرى وراء الغريب من اللفظ ، حتى اختلفت الأيام وتغيرت عليه ، فأبعد عن القصر ، بل أبعد عن مصر ، وهنا انتقل شعره نقلة أخرى، وتأثر بمؤثرات أخرى .

\* أما «حافظ إبراهيم » فقد قضى زهرة حياته على غير ما قضاها شوقي، حياة مضطربة في كل نواحيها بعد وفاة أبيه بأربع سنوات ، وانتقاله من ديروط إلى القاهرة في أحد أحيائها الشعبية ، ثم إلى طنطا ، ليعود منها بعد سنوات كفاح مر إلى القاهرة ، وفي كل هذه المراحل من حياته كان يعيش حافظ محروما من أهله وعشيرته حيناً ، ثم محروما من التقدير أحياناً حتى استطاع أن يشق طريقه ، وقد وجد الطريق التي كان يريد سلوكها إلى القصر محفوفة بالعراقيل ، على حين هيئت لشوقي ، فاتجه ببصره وبشعوره في ناحية الشعب ، وكان لهذا الاتجاه أثر بارز في شعره مال به إلى التعلق باللفظ المؤثر القريب نون المعنى المبتكر البعيد ، ليصل صوته إلى أسماع الناس.

\* وأما خليل مطران فقد اختلفت حياته عن حياة زميليه ، إذ عاش حياة وسطا بين حياة «شوقي» وحياة «حافظ» ، كانت أسرته ثرية ، ومال منذ حداشته إلى التجارة ، وخرج من بيروت وهو شاب قاصداً تونس ثم أوروبا ، ليعود إلى مصر بعد إخفاقه فيما قصد إليه ، فاستبقاه بها «بشارة تقياً» صاحب جريدة «الأهرام» - التي كانت تصدر يومئذ في الإسكندرية - وعينه نائباً عنه في القاهرة ، واتصل من ثم بالكثيرين من صفوة رجال المجتمع في كل ناحية : سياسية واجتماعية وأدبية واقتصادية ، وكان لهذه الصلات الكثيرة المتضاربة الألوان والأفكار والمشاعر أثر بارز في شعره في الكثرة، والتنويع في فنون القول، والبساطة في التعبير .

ونحن إذا مع هؤلاء الثلاثة أمام ثلاث حيوات مختلفات لها أثر كبير في أدب أصحابها .

\* حياة تعيش فى رفاهية عالية تختار طائفة من الناس لهم طرائقهم الخاصة ، يتقرب إلى بعضهم بالزلفى، ويتقرب بعض آخر إليه بالزلفى، وهو فى صلته بهؤلاء أو هؤلاء مقيد فيما يقول ويعمل، لأن عمله فى القصر وصلته بالحاكم تفرض عليه أقصى القيود ... وهى حياة «شوقى» .

\* وحياة تعيش فى بؤس وأسى تبحث هنا وهناك عن سبيل إلى الرزق وطريق إلى الاستقرار ، تختار من الناس طوائف ، منها طوائف تشاركها ماهى فيه من تعب وكفاح، وأخرى تجد عندها الأمان من عواصف الزمان ، وهى بين بؤسها وحيرتها تسخر ، وتتخذ من السخرية مادة تقربها من هؤلاء وهؤلاء ... وهى «حياة حافظ» التى قال عنها إنها كانت حلما مزعجا من غير نوم .

\* وحياة تعيش هائلة وادعة وجدت بر الأمان فمشت فى كل مجتمع غير مقيدة بشىء ، تتصل بكل الطوائف من الناس ، لا تتحفظ فى القول إلا قليلاً ، ولا تحس بنفور من أى صلة بهؤلاء أو هؤلاء ... وهى حياة «مطران» .

ونحن أيضاً مع هؤلاء الثلاثة أمام ثلاثة أصول مختلفات لها أثر كبير كذلك فى أدب أصحابها .

\* « شوقى » الذى يرجع إلى أصول أربعة فهو عربى ، تركى ، يونانى ، جركسى، وكان لهذا الاختلاط العجيب أثر كبير فى مزاجه ، مال به إلى معارضة كثير من الشعراء ، كأبى نواس وأبى تمام والبحترى وابن زيدون والبوصيرى وغيرهم فلا تكاد تتبين الملامح الدقيقة لشخصية شوقى الصحيحة إلا بعد عسر ، كما لا تكاد أن تتبين ملامح أصوله الأربعة إلا بعد عسر أيضاً ، وكان شعوره متأرجحاً بين الترك والعرب .

\* و«حافظ إبراهيم» المصرى الصميم دما وشكلاً وطبعاً ، لذلك كان شعره أقرب إلى الروح المصرية فى التعبير عن أمانى هذا الشعب وأحاسيسه وانفعالاته، كما تميز بالروح المصرية الفكهة فى دعاباته : نكات كانت أو شعراً .

\* و« خليل مطران » العربى الأصل الذى يرجع أصله إلى الفسانيين، فكان شعره معبراً عن آلام العرب ، وكان من الذين لمسوا فساد الحكم التركى فى بلاده،

ومن الثائرين عليه، فاضطهد ، بل حاول عمال الأتراك أن يغتالوه فهجر بلاده إلى باريس حيث لحقته هناك دسائس الترك فرحل إلى مصر ليستقر فيها آمناً من شرورهم .

ونحن أيضاً مع هؤلاء الثلاثة أمام ثلاث ثقافات مختلفات لها أثر كبير أيضاً في أصحابها :

\* لقد تهيأت لشوقي ثقافة واسعة وبخاصة في التاريخ ، ومطالعة وفيرة في الأدبين التركي والفرنسي إلى جانب مطالعة أكثر وفرة في الأدب العربي ، وإلى دراسات في الخارج ورحلات تنقل فيها بين فرنسا وتركيا في مستهل شبابه، فمكنه ذلك من التفرد بالناحية التاريخية العجيبة في شعره وصفا للأثار أو عرضاً للأحداث ، والتفرد كذلك بالحكمة التي كان يبيثها في ثنايا قصائده، وبالتزود من مظاهر الطبيعة ومفاتها .

وكان في شوقي من أثر هذه المطالعات ، ومن إدراكه لرسالة الشاعر نزعة إلى الابتكار ، ولكن الظروف التي فرضت عليه أو فرضتها الوطنية عليه هي التي حولته زمناً طويلاً عن هذه الرسالة التي كان يود أن يؤديها ، فلقد قال في مقدمة الطبعة الأولى من الشوقيات المنشورة عام ١٩٠٠ : « على أن الكل قد مارسوا الشعر فنا على حدة ، واتخذوه حرفة ، وتعاطوه تجارة . إذا شاء الملوك ربحت ، إذا شاءوا خسرت ... على أنه يستثنى من هؤلاء قليل لا يذكر، في جنب الفائدة الضائعة بضائع الشعر مديحاً في الملوك والأمراء ، وثناء على الرؤساء والكبراء » .

ثم يعبر عن ضيقه بذلك فيقول «والحاصل أن إنزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره تجزئة يجلب عنها وتبرأ الشعراء منها » .

ثم يقول عن رسالة الشاعر في الوجود : « إلا أن هناك ملكاً كبيراً ما خلقوا إلا ليتغنوا بمدحه ، ويتفننوا بوصفه ، ذاهبين فيه كل مذهب ، آخذين منه بكل نصيب، وهذا الملك هو الكون، فالشاعر من وقف بين الثريا والثرى ، يقلب إحدى عينيه في الذر

ويجعل الأخرى فى الذرا ، يأسر الطير ويطلقه، ويكلم الجماد وينطقه، ويقف على النبات وقفة الطل، ويمر بالعراء مرور الويل، فهناك ينفسح له مجال التخيل، ويتسع له مكان القول ، ويستفيد من وجهة علما لا تحويه الكتب ولا توعيه صدور العلماء .

ثم يتحسر على ضياع الشعر العربى فى غير ماكان يجب أن يوجه إليه فيقول :

« أولم يكن من الغبن على الشعر والأمة العربية أن يحيا المتنبى مثلاً حياته العالية التى بلغ فيها أقصى الشباب ، ثم يموت عن نحو مائتى صحيفة من الشعر تسعة أعشارها لممدوحيه ، والعشر الباقى للحكمة والوصف للناس . »

ويحس أنه قد سقط فيما سقط فى المتنبى وغير المتنبى فيقول :

« هنا يسأل سائل : وما بالك تنهى عن خلق وتأتى مثله ؟! فأجيب : أننى قرعت أبواب الشعر وأنا أعلم من حقيقته ما أعلمه اليوم، ولا أجد أمامى غير دواوين للموتى من الشعراء لا مظهر للشعر فيها ، وقصائد للأحياء ، يحذون فيها حذو القدماء . والقوم فى مصر لا يعرفون من الشعر إلا ما كان مدحاً فى مقام عال ... » .

فمنذ هذا التاريخ يظهر تمرد الشاعر فى نفس الشاعر أحمد شوقى الذى تقيده الرغبة فى أن يتصل أمره بحاكم البلاد ، وتتصل حياة الترف التى عاشها فى طفولته بحياة الترف التى يعيشها وهو شاعر الأمير .

\* أما حافظ إبراهيم فلم تنهياً له الثقافة الواسعة ، تعرف إلى بعض طلاب المعهد الأحمدي بطنطا حين نزح إليها مع خاله ، فسار على نهجهم وكان يحضر دروس النحو والصرف فى حلقات هذا المعهد ، ويخلص إلى قراءة كتب الأدب مثل «الأغانى» و«الكامل» وأمثالهما ودواوين الشعر ، وكان سريع الحفظ قوى الذاكرة فعلق فى ذاكرته من هذا المحفوظ كثير من عباراته وتركيباته بقيت تقفز إلى ذهنه، وهو شارد فى نظم شعره ، فتعلق هى بنظمه أيضاً . ولم يخرج عن نطاق ماقرأ، لأنه أحجم عن قراءة آداب الأمم الأخرى . كما أحجم عن التعمق فى قراءة التاريخ حتى تاريخ أمته العربية.



يقول الأستاذ الدكتور طه حسين : « ولم يستفد حافظ إذن لأدبه وشعره من اللغة الفرنسية شيئاً يذكر ، فهو غير مدين لأوروبا بشئ من أدبه، ثم لم يكن حافظ فقيها بالأدب العربي إذا توسعنا في معنى هذا الأدب ، لم يكن يحسن علوم العرب ولا فلسفتهم، بل لم يكن يعرف من هذه العلوم والفلسفة شيئاً ، إنما كانت ثقافته من كتاب «الأغاني» ودواوين الشعراء ، وكان يفهم الأغاني والدواوين بقدر ما يستطيع ، فيصيب كثيراً ويخطئ أحياناً ، ويكفى أن تقرأ مقدمة ديوانه وتراه يزعم أن السفاح قد أفنى أمة بأسرها لبيتين من الشعر قالهما سديف، لتعلم إلى أى حد بلغت ثقافة حافظ ، فلم يفن السفاح أمة وإنما نكل بالأسرة الأموية تنكيلاً شديداً لم يفنها ولم ييدها ، ولكن حافظاً كان يظهر في أول هذا القرن أن إفناء الأمويين إفناء للأمة » .

لقد أغرق حافظ إبراهيم نفسه في حفظ النوادر وشغلته مجالس السمر التي كان يغشاها فتش له ، عن أن يوسع دائرة ثقافته أو يطالع شيئاً من آداب الأمم الأخرى ، فحال ذلك دون التفاته إلى ابتكار جديد ، وإن كان هناك نزوع في نفسه إلى شئ من هذا بدا في هذه الأبيات التي يخاطب فيها الشعر :

يا حكيم النفيس ، يابن المعالي	ضعت بين النهى وبين الخيال
لم يفيقوا ، وأمة مكسال	ضعت في الشرق بين قوم هجود
وغرام بظبية وغزال	قد أذالك بين أنس وكأس
ورثاء وفتنة وضلال	ونسيب ومدحة وهجاء
	إلى أن يقول :
قيدتنا بها دعة المحال	آن يا شعر أن تفك قيودا
ودعونا نشم ريح الشمال	فارفعوا هذه الكمائم عنا

وهذه الرغبة لم تكد تظهر في نفس حافظ حتى خبت لأنها لم تجد لها من هزيمته ما يدفعه إلى تغيير أساليب كتابته وموضوعات شعره ومحاولة تجديدها، بل ظل يتناول ما كان يتناوله هو، ويتناوله غيره من الشعراء، كان في استطاعته أن يجعل لهذه الثورة



فى نفسه أثراً فى شعره، ولكنه لم يفعل ، ولعله حاول ولم تسعفه مواهبه - كما أسعفت «مطران» - فوقف هو دون تقدم .

\* أما «خليل مطران» فقد مد بصره نحو الأدب للغربى بعد إحاطة شاملة بالأدب العربى ، فوسع دائرة إطلاعه ، ولم يقف بها عند عصر من عصور الآداب الغربىة، وأراد أن يسير على نهج جديد ، فكان له ماأراد ، ولم يقف عند قوالب بعينها ، بل حاول محاولات جريئة فهو يقول : « إن خطة الغرب فى الشعر لا يجب حتما أن تكون خطتنا، بل للغرب عصرهم ولنا عصرنا، ولهم آدابهم وأخلاقهم وحاجاتهم وعلومهم ، ولنا آدابنا وأخلاقنا وحاجاتنا وعلومنا ، ولهذا يجب أن يكون شعرنا ممثلاً لتصورنا وشعورنا لا لتصورهم وشعورهم » .

وقد عبر « حافظ إبراهيم » عن اتجاه «مطران» حين قال عنه : « هو فى طليعة أولئك الذين خرجوا من أفق التقليد ، وصدعوا قيود التقيد، وأوسعوا صدر الشعر العربى للخيال الأعجمى . وأفسحوا فيه للقصص وتصوير الحوادث ، وطرقوا لسرد وقائع التاريخ ففتح بذلك فتحاً جديداً شئ فيه الغارة على أهل الحفاظ والتمسك ووصفه «شوقى» بأنه « صاحب المن على الأدب ، والمؤلف بين أسلوب الإفرنج فى نظم الشعر وبين نهج العرب » .

وقد ذكر «مطران» فى مقدمته التى صدر بها الطبعة الأولى لديوانه أنه شرع ينظم الشعر « متابعاً عرب الجاهلية فى مجارة الضمير على هواه ، ومراعاة الوجدان على مشتهاه ، موافقاً زمانى فيما يقتضيه من الجرأة على الألفاظ والتراكيب لا أخشى استخدامها أحياناً على غير المؤلف من الاستعارات والمطروق من الأساليب ، ذلك مع الاحتفاظ جهدى بأصول اللغة وعدم التفريط فى شئ منها إلا مافاتتى ، أو تجاوز إدراكى فهمه ، ولم أكن مبتكراً فيما صنعت فقد فعل العرب فى كل زمان قبلى ، مالا يقاس إليه فعلى ، فإنهم توسعوا فى مذاهب البيان توسع الرشيد والحزم ، وجاريتهم فى تصريف الكلام على ما اقتضاه هذا العهد من أساليب النظم » .

وقد ألم «مطران» أن بعض الكتاب قال عن شعرة إنه «شعر عصرى» . وكان «المنفلوطى» قد ظلم «مطران» حين قال عنه قبل أن يصدر ديوانه إن «بياض معانيه فى سواد عجمته كالناس فى الفحم . أكبر الناس نفقة استخراجهم فأغفلوه» . ثم ظلمه

أيضا حين قال إن الكتاب في مصر أربعة يختلفون باختلاف الأساليب الأربعة التي يكتبون بها ، وجعل هذه الأساليب هي : الأسلوب العربي ، والأسلوب العلمي والأسلوب الصحافي ، والأسلوب الإفرنجي ... ثم قال عن هذا الأسلوب الأخير إنه «أسلوب أولئك الكتاب الذين أخذوا من اللغات الإفرنجية بنصيب لم يأخذوا بمثله من اللغة العربية، فلا مفر لهم من أن تكون ترجمتهم حرفية أكثر منها معنوية فهم إن ترجموا كانوا مقيدين، وإن كتبوا كانوا مترجمين» ، ثم ذكر من بين هؤلاء خليل مطران – ألم مطران ماقيل عنه ممن لم تتعود أذانهم نغماً جديداً ولم تر أبصارهم موضوعات جديدة يطرقها هذا الشاعر فقالوا عنه ماقالوا ، فرد عليهم مطران بقوله :

« قال بعض المتعنتين الجامدين من المتنطسين الناقدين : إن هذا شعر عصرى وهموا بالابتسام ، توهم أن من بوارق أسرتهم مايكون أشد من وقع السهام .

فيا هؤلاء ! نعم . هذا شعر عصرى ، وفخره أنه عصرى . وله على سابق الشعر مزية زمانه على سالف الدهر » .

هذا شعر ليس ناظمه بعبد ، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده . يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الفصيح ، ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ، ولو أنكر جاره وشاتم أخاه ودابر المطلع وقاطع المقطع وخالف الختام ، بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه ، وإلى جملة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها ، وفي تناسق معانيها وتوافقها مع ندور التصور وغرابة الموضوع ومطابقة كل ذلك للحقيقة ، وشفوفه عن الشعور الحر ، وتحري دقة الوصف واستيفائه فيه على قدر» .

على أن المنفلوطي قد عاد بعد ست سنوات فقال عن «مطران» إنه : «شاعر راقى الخيال بديع التصوير ، يجيد كل شئ حتى في المدائح النبوية التي هي أبعد المعاني عن ذهنه ، وكاتب لا أعرف له شبيها في القدرة على تصوير جزئيات المعاني وأدق مافي أعماق القلوب . إلا أن اضطراره ببعض اللغات الإفرنجية وحرصه على المعنى قبل كل شئ يزحزح ديباجته أحيانا عن الأسلوب العربي والمنهج المطبوع ، فهو في المتأخرين أشبه بابن الرومي في المتقدمين » .

وتمر حقبة من الزمن طويلة لنسمع رأى الأستاذ الدكتور طه حسين فى مطران حيث يقول :

\* مطران ثائر على الشعر القديم ناهض مع المجددين ، وهو قد سلك طرق القدماء فلم تعجبه فأعرض عن الشعر ، ثم اضطر فعاد إليه وحاول أن يعود إليه مجدداً لا مقلداً . وهو ينبئك بأنه يعرض عليك فى ديوانه شيئاً من شعره القديم لتتبين به مقدار ما وصل إليه من التجديد ، وهو متواضع لا يزعم أنه بلغ من التجديد ما يريد ، وإنما يترك ذلك للذين سيأتون من بعده ، وهو شجاع لا يعتذر ولا يتلطف ، وإنما يعرض ثورته على القديم واغتيباطه بالعصر الذى يعيش فيه وحرصه على أن يلائم بين شعره وبين هذا العصر ، وهو معتدل فهو لا يرفض القديم كله ، وإنما يحتفظ بأصول اللغة وأساليبها فى حرية كما يتأثر القدماء فى إطلاق فطرتهم على سجيتها ، يكظم فطرته ولا يغشيها بالاستتار الخداعة الخلابة . وهو فنى له فى جمال الشعر مذهب إن لم يكن واضحاً كل الوضوح ولا مبتكراً كل الابتكار فهو على كل حال مذهب قيم لأنه يمثل شيئاً من المثل الأعلى الفنى فى هذا العصر ، فهو يكره هذا الشعر الذى تستقل فيه الأبيات وتتأخر وتتدابر . ويريد أن تكون القصيدة وحدة ملتئمة الأجزاء .

ويذكر الأستاذ «الدكتور محمد صبرى» أن الشاعر إسماعيل صبرى «باشا» كان يقول : «شوقى ينظم ، وحافظ يبنى ، ومطران يبتدع » ، ويروى أنه لما قال مطران ميميته فى حرب طرابلس الغرب طرب لها إسماعيل صبرى ، وكان ينشد منها هذا البيت مراراً :

يقول للعلم الخفاق فى يده      فى من الأرض ماتختار يا علم  
وإنه قابل مطران بعد ذلك فقال له :

«لقد أسكرتنى ، إنك فت الشعراء بستمائة عام» .

ثم يقول الدكتور محمد صبرى : على أن مطران فى قصائده فى العام الهجرى وفى السياسة والاجتماع لا يسمو سمو حافظ ، وقد يسف ، ولكنه إذا غضب أو ثار أو تحمس بلغ القمة وكان أجراً شاعر فى التنديد بالظلم ، ومناوأة كل جبار .

\*\*\*

وبعد ذلك كله فنحن مع هؤلاء الثلاثة أمام ثلاث نفسيات تختلف كل منها عن الأخرى اختلافاً بينا ، وكان لهذا الاختلاف أثر واضح في أدب كل منهم .

\* فهذا «أحمد شوقي» كان سريع التأثر والحساسية ، ولكنه على الرغم من ذلك كان شديد الحذر والتوقى ، خفيض الصوت ، يتكلم فى حياء حتى ليثير دهشة جلسيه أهذا الرجل الخفيض الصوت ، هو هذا الرجل الجهير الصيت ؟ !

وكان لتعدد الأصول الجارية فى دمه واختلاطها - كما ذكرنا - أثر كبير فى تعدد الملامح فى شخصيته، وفى غموضها ، وفى التوائها أحياناً ، وانبساطها بعض الأحيان .

ويرى الدكتور طه حسين أن هذه الأصول المتعددة قد جعلت طبيعة شوقي معقدة «وهى بحكم هذا التعقيد والتركيب خصبة كأشد ما يكون الخصب ، غنية كأوسع ما يكون الغنى» .

وقد أثرت وظيفته الرسمية واتصالاته برجال الحكم والسياسة فى نفسيته أكبر الأثر فعلمته المداراة، ثم دفعته إلى التعالى حتى حين يرثى أصدقاءه مهما كان قدرهم فيقول مثلاً :

وأنا الذى أرثى النجوم إذا هوت  
فتعود سيرتها إلى الدوران  
ويقول المرحوم الأستاذ عباس محمود العقاد :

«كان أحمد شوقي علماً فى جيله ، كان علماً للمدرسة التى انتقلت بالشعر من دور الجمود والمحاكاة الآلية ، إلى نور التصرف والإبتكار ، فاجتمعت له جملة المزايا والخصائص التى تفرقت فى شعراء عصره . ولم توجد مزية ولا خاصة قط فى شاعر من شعراء ذلك العصر إلا كان لها نظير فى شعر شوقي من بواكيره إلى خواتيمه ، وربما تشابهت تلك الخصائص أو اختلفت ، وربما تساوت أو تفاوتت ، وربما كثرت أو قلت، ولكنها - على أية حال من حالاتها - موجودة على صورة من الصور فى كلام شوقي ، محسوبة بين غرره وآياته أو بين مأخذه وهفواته ، على نحو من الأنحاء » .

ثم يقول الأستاذ العقاد :



« وجملة ما يقال عن مكان شوقى فى مدرسته - مدرسة الانتقال من الجمود، والمحاكاة الآلية إلى التصرف والابتكار - إنه كان صورة كبيرة لتلك المدرسة- تشبه الصور الصغيرة فى ملامحها، ولكنها تكشف للناظر ما ليس ينكشف فى الصور الصغيرة لمن يريد التحقيق والتحليل، ومثله فيما بينه وبين زملائه من فارق كمثّل الرسم الذى يكبره الباحث ليرى فيه دقائق الخفايا من الشيات والظلال، فهو هدف المتأمل والناقد، وهو ملتقى الأنظار الفاحصة، حيث ينبغى أن تلتقى للحكم على الصور جميعاً، من محمود فيها ومنقود».

وحساسية شوقى وسرعة تأثره التين أشرنا إليهما هما اللقان تيسران له نظم شعره فى أى مكان أو فى أى زمان فهو كما وصفه مطران «ينظم بين أصحابه فيكون معهم وليس معهم، وينظم فى المركبة وفى السكة الحديد، وفى المجتمع الرسمى وحين يشاء وحين يشاء، ولا يعرف جليسه أنه ينظم إلا إذا سمع منه بادئ بدء غمغمة تشبه النغم الصادر من غور بعيد، ثم رأى ناظره وقد برقا وتوارت فيهما حركة المحجرين ثم بصر به وقد رفع يده إلى جبينه وأمرها عليه إمراراً خفيفاً هنيهة بعد هنيهة، فإذا قوطع فى خلال النظم انتقل إلى أى بحث يباحث فيه، حاضر الذهن، صافيه جميل البادرة كعادته فى الحديث» .

\* أما نفسية «حافظ إبراهيم» فهى خالصة من الغموض والالتواء، منبسطة، مرحة على الرغم مما لقي صاحبها من عنت الزمان، ويبدو هذا المرح فى بواكير شعره حيث خاطب خاله بهذين البيتين :

ثقلت عليك مئونتي	وأنا أراها واهية
فأفرح فإننى ذاهب	متوجه فى داهية

كانت السخرية طبعاً أصيلاً فى نفس حافظ، وهى التى أمدت نفسه بقوة الاحتمال فى الحياة المضطربة التى عاشها .

وكانت الروح المصرية الأصيلة الجارية فى دم هذا الرجل هى التى نشرت عليه هذا الظل الوارف من خفة الروح وعذوبة الحديث، وحلاوة النكتة وسرعة خاطر



إلا أنه حين يخلو إلى شعره تبرز من أعماق نفسه آلامه ويختفى المرح، فيميل إلى الخلوة، وقد عبر خليل مطران عن هذه الحالة حين قال عن «حافظ»، «يقول الشعر في كل مكان يتفق له فيه أن يخلو بنفسه، ومن عادته دخول حديقة الأزبكية بعد الظهر طلباً لتلك الخلوة، ولا يختلط عليه الفكر خلال الضجيج المحيط به، يتعب في قرض القريض تعب النحات الماهر في استخراج مثال جميل من حجرة». فهذه الرغبة في الخلو إلى نفسه رغبة كامنة في أعماقه تريد أن تجد المتنفس الذي لا تجده في فكاهته مع الناس.

يقول المرحوم الأستاذ «أحمد أمين» في مقدمة الطبعة الثانية من «ديوان حافظ إبراهيم»: «إن طبيعة حافظ كانت مخالفة تمام المخالفة لمظهره الخارجي، كان مظهره الخارجي ضحوكاً مرحاً ... ولكنه في أعماق نفسه حزين ... وهذا ما يعلل أيضاً ضعف الفكاهة في شعره» .

ويقول أيضاً :

«خير شعر حافظ ما اتصل بعاطفته الحزينة، فأما فرح بالطبيعة، وفرح بنفسه ونحو ذلك مما ينبعث من عاطفة السرور فلم يكن له كبير مجال في شعره. لقد تركت الحياة المضطربة التي عاشها حافظ إبراهيم في مطلع شبابه في أعماقه اضطراباً نفسياً كان أبرز مظاهره الملل الذي كان يلزمه في كل عمل يشتغل فيه ثم تركه إلى غيره، وكان أن أثر هذا الملل في نفسيته فلم يترك لها جناحاً للتخليق ومن ثم للابتكار، بل لم يترك له قوة الجلد والصبر على خلق مطلع القصيدة أو التريث حتى يرد على خاطره ... يقول مطران عنه، وإن كان في هذا القول بعض المجاملة :

«يطرق الموضوع في الغالب من جوهره وربما نظم أكثر الأبيات قبل المطلع، شأن الصانع القدير الذي يبدأ بأصعب ما بين يديه، أمنا أن تهن عزيمته دون الإجادة بعد ذلك، عالماً أن الكلام لابد أن يأتيه في أي مقام طبعاً ولو بعد حين».

ثم يقول :

«له غرام باللفظ لا يقل عن الغرام بالمعنى، وفي أقصى ضميره يؤثر البيت المجاد لفظاً على المجاد معنى، فإذا فاتته الابتكار حيناً في التصور، لم يفته الابتكار في التصوير» .

وقد ذكر حافظ إبراهيم مثل هذا القول فى حديث له مع محرر مجلة «الهلال» (صفحة ٩٠٧ الجزء ٨ يونيه سنة ١٩٢٨) إذ قال : «...أما أنا فأُملت المعنى إذا لم يتفق لى لفظ رائع» .

وكانت شاعرية حافظ كلها يقظة وتنبيه لا يعمل فيها غير عقله الواعى، والشعر عنده وسيلة، على النقيض من شوقى ومطران اللذين كان الشعر عندهما - فى رأى - غاية. وثمة فارق بين الاتجاهين، وإن كانت الأخيلة عند شوقى وحافظ مادية بحتة أكثر منها عند مطران فى أحيان كثيرة .

ولم يستطع حافظ - كما استطاع زميلاه - أن يفلت من قيود ذهنه ومن الفكرة القديمة السائدة عن معنى الشعر وطبيعته ، فلم يندمج أندماجا روحيا فى عوالم الجمال وفى أعماق الحياة، ولم يحد عن طريقته ولم يتجه اتجاهات جديدة أو يحاول محاولات جريئة بل ظل يتابع ظل الأقدمين نون أن يتعمق أو يتناول أحاسيس النفس البشرية فيخلق من الصور القائمة لها - وقد خبرها تماما - صورة رائعة خالدة تمثل نفسيات الناس لانفسيته وهو فى عمق وتحليل وكشف عن خبايا تلك النفوس والأمة الخفية لأن السطحية كانت كما يقول المرحوم الأستاذ أحمد حسن الزيات « من أبين خصائص حافظ» . أو كما يقول الدكتور طه حسين إن «طبيعة حافظ يسيرة جداً لا غموض فيها ولا عسر ولا التواء». ثم يقول : ولن تجد فى هذا الشعر عمقا ، ولئن حللته وأخرجته من صورته الرائعة فلن يترك فى نفسك أثراً .

ودلينا على ذلك حادث «زلال مسينا» الذى صورده حافظ، وحادث «زلال طوكيو» الذى صورده شوقى، فقد كان مصدر الشاعرين فيهما خيالهما، فهما من باب الاستيحاء البعيد، فأما حافظ فقد انتفع بألوان من قصيدته فى «حريق ميت غمر» فغمس برشقه فيها، ولكن لم يستطع أن يبلغ ما بلغ من قبل، فالحركة الطبيعية فى قصيدته « حريق ميت غمر » تقابلها حركة مفتعلة فى قصيدة «زلال مسينا» حتى إننى قلت فى كتابى «حافظ وشوقى» الذى نشر عام ١٩٤٨ أنه «يمكننا أن نسميها نون تجن قصيدة «جغرافية البراكين» ... فالافتعال والتصنع باديان فيها ، ولولا الأبيات التى صور فيها الفاجعة ما أحسنا فى هذه القصيدة شيئا من القوة حيث يقول :

رب طفل قد ساخ في باطن الأر  
وفتاة هيفاء تشوى على الجم  
وأب ذاهل إلى النار يمشى  
باحثًا عن بناته وبنيسه  
تأكل النار منه لا هو ناج  
غصت الأرض، أتخم البحر مما

ض ينادى : أمى، أبى، أدركانى  
ر تعانى من حره ما تعانى  
مستميتا تمتد منه اليدان  
مسرع الخطو مستطير الجنان  
من لظاها ولا اللظى عنه وانى  
طويلاه من هذه الأبدان

نعم ، لولا هذه الأبيات لفترت القصيدة كلها فلا تحس قوة ألفاظها التي حشدها  
ليخلق لفكرته جوا مناسبا وليثير مشاعر السامع فلم يستطع الإتيان بصورة ترتفع إلى  
مستوى قصيدة «حريق ميت غمر» ولم يستطع أن يبلغ حدود الروعة التي بلغها شوقي  
- فيما بعد - فى قصيدة «زلزال طوكيو» التي يقول فيها :

قف بطوكيو، طف على يوكاهامه  
دنت الساعة التي أنذر النا  
قف تأمل مصارع القوم وانظر  
خسفت بالمساكن الأرض خسفا  
طوفت بالمدينتين المنايا  
لا ترى العين منهما أين جالت  
حازهم من مراحل الأرض قبر  
تحسب الميت فى نواحيه يعيى  
أصبحوا فى ذرا الحياة وأمساوا

وسل القريتين : كيف القيامة ؟!  
س وحلت أشراتها والعلامة  
هل ترى من ديار عاد دعامة  
وطوى أهلها بساط الإقامة  
وأدار الردى على القوم جامه  
غير نقض أو رمة أو حطامه  
فى مدى الظن عمقه ألف قامة  
نفخة الصور أن تلم عظامه  
ذهبت ريحهم وشالت نعامة

فشوقي هنا يعطى الصورة حقها من الدقة ولا يدفعها دفعة واحدة، ولكنه يعرض  
المشاهد لمحة فلمحة ويصورها من مختلف الزوايا فى أبيات تلى الأبيات التي ذكرناها  
فنجد الحركة منبعثة فى جوانب الصورة طبيعية لم يفتعلها شوقي كما افتعلها حافظ  
ولم تأخذ طريقها بالروح الجغرافى الذى لبس حافظ إبراهيم حين أراد الاستيحاء  
والتصوير .

وأمتد أفق الصورة فى قصيدة شوقى أبعد وأوسع وابلغ وأروع حتى من قصيدة حافظ «حريق ميت غمر» التى رسمها حافظ وسبق بها زميله «شوقى» فى ذلك الوقت.

ومن ذلك يتبين أن باع حافظ فى التخیل البعيد قصير بالنسبة لشوقى ولطران، كان يعجز من الوقوف أمام شاهد الطبيعة وقفة التأمل الشاعرى والاستغراق الحسى فيها وأستكنه أسرارها على النقيض من زميله شوقى ومطران اللذين كان يمدهما تفكيرهما الواسع وخيالهما الوثاب واستغراقهما فى مشاعر الطبيعة وحبهما لها على أبراز كثير من الصور حية متحركة .

\* أما نفسية خليل مطران فتكشف عن مزاج عصبى ، وهذا هو الذى أمدّه بالحيوية والنشاط، ووقف سداً منيعاً بين الملل ونفسه، فلم يتسرب إليه رغم مالقى فى وطنه لبنان، وفى غربته فى أوروبا، وأستطاع حين أتخذ له من مصر وطناً ثانياً أن يكتسب صداقات فتحت أمامه أبواب المجتمع فى كل النواحي .

وكان من صفات مطران الوداعة والتواضع اللذان يلقى بهما كل من يلقاه سواء أكان يعرفه من سنوات أم كان يعرفه من أيام .

كان وديعاً حتى لتكاد تكون وداعته طفلاً، وكان مجاملاً حتى لتكاد تكون زلفى، سمحاً حتى لتظن سماحته ضعفاً ، ليقاً فى حديثه جذاباً حتى ليحسب حديثه شعراً، وبهذه الصفات أستطاع مطران أن يكتسب كثيراً من الصداقات من كل الطوائف على أختلاف ثقافتها، ومن كل الألوان والأجناس

وهذه الصفات النفسية كان لها أعظم الأثر فى شعره

فالوداعة كانت طابع شعره الهادئ وموضوعاته الناعمة

والمجاملة هى التى استأثرت بثلاثة أرباع شعره ولم يكسب الأدب من ورائها شيئاً، ولو حذف هذا الجزء الضخم من شعره ما بكى عليه الفن الشعرى بل ما كان مطران بالذى يبكى عليه أو يأسى له. ويقول الدكتور إسماعيل أدهم: وما يظهر من التكلف على بعض المواضع من شعره هو بعض جنابة المجتمع المصرى عليه من جهة، وأسترساله مع لطفه وطبيعته الاجتماعية من جهة أخرى .



ويرى الأستاذ العقاد أن «قصائد الخليل التي نظمها في التهنئة والعزاء، وفي التحية والمجاملة ... لم تكن شנוذا عن القاعدة الماثورة فيما يحسن بالشاعر المصري أن ينظم فيه، لأنها كانت على الأغلب الأعم من وحي طبيعته ولم تكن من وحي التكلف والتقليد» .

ثم يقول الأستاذ العقاد معتذراً عن صنع مطران في هذا الباب :

«لقد كانت حياة الأسر شيئاً مهماً في حياة الخليل منذ طفولته الأولى، وكانت علاقاته حيث أقام علاقات بالأسر والبيوت قبل أن تتعلق بهذا السيد أو بتلك السيدة، وكان الرجل في تربيته وفطرته مجاملاً مطبوعاً على المجاملة، فكان وجه الغرابة أن يخلو ديوانه من التهنئة والتعزية، ومن التحية والعتاب، ولم يكن الغريب أن يلم على قلة أو على كثرة بتلك الأغراض في كل ديوان» .

ثم يقول :

«ذلك مأخذ على غير وجه، ومن المأخذ التي حسبها بعض النقاد على الخليل» والسماحة هي التي تفيض على شاعريته هذا السيل الغرير من الشعر، والانسحاب الظاهر في تطوير قصائده ، وفي تنويعها وفي جدتها .

واللباقة في الحديث الجذاب هي التي قربت شعره من النثر، فكان أقرب صورة إليه، ولولا القوافي والنغم الرتيب لما قيل أنه شعر حيث كان يظهر على موسيقاه بعض الوهن .

وهذا يفضى بنا إلى الكلام عن الموسيقى في شعر الشعراء الثلاثة :

فقد كان شعر شوقي أقوى رنيناً وأعذب موسيقى من شعر حافظ حتى إننا لنجد تلك الألفاظ الغريبة التي كان يلجأ شوقي إليها كما يلجأ المترف الثرى إلى اقتناء التحف القديمة تصهر في بوتقة هذه الموسيقى القوية فتتحول إلى حركة بعد جمود ، وحيوية بعد موات .



وكان شعر حافظ أقوى موسيقية من شعر مطران، على أن موسيقية مطران ترتفع إلى ذروة عالية من القوة والتأثير في النفس حين يتناول موضوعا يتصل بحياته هو كقصيدته «المساء» و«الأسد الباكي» والقصائد والمقطوعات التي نظمها في الفصل الثاني من قصيدته «حكاية عاشقين» وغير ذلك من قصائده العاطفية وبعد :

فإن لكل شاعر من هؤلاء الشعراء جانباً أو جوانب تميز فيها كل منهم عن الآخر. \* وقد مرّ بنا القول على قوة التخيل عند «شوقي» وضعفها عند «حافظ» وقلنا إن «حافظ» عجز عن الابتكار، وعرضنا صورتين للحريق اشترك هذان الشاعران في موضوعه فرسم كل منهما صورة، ونعرض هنا صورة لحريق «روما» التي رسمها «مطران» في ملحمة الكبرى «نيرون» لنرى قدرة مطران على التخيل والتصوير، وقد وفق كما وفق شوقي في قصيدته «زلزال طوكيو» .

قال مطران :

شبت النار بها ليلاً وقد	رقدت أمتها وسنى وسكرى
شعلة من كل صوب نهضت	ومشت دفاً، وأحضارا، وعبرا
زحفت رابية مضمرة	تلتقيها في عناق الوهج أخرى
جمعت أقسام «روما» كلها	في جحيم تصهر الأجسام صهرا
فالبنى تنهاوى ، والجذى	تترامى ، والدمى تنقض جمرا
والأناسى حيارى ذهل	غامروا هولاً وساء الهول غمرا
خوض في الوقْد إلا نفرا	تخذوا الأشلاء فوق الوقْد جسرا
والضواري أنطلقت لا تأتلى	ما التقت عضا وتمزيقا وكسرا
هجمت للفتك ثم انهزمت	فزعات ساريات كل مسرى

\* وقد برز شوقي ومطران على زميلهما حافظ في وصف الطبيعة، وزخر ديوانهما بالصور التي تتفاوت ألوانها قوة واقتدارا وفتنة وتفننا في مزج هذه الألوان، إلا أننا نجد الأبيات الأولى من قصيدة شوقي التي نظمها يصف الرحلة إلى مؤتمر المستشرقين عام ١٨٩٤ ثم قصيدة حافظ التي وصف فيها ثورة البحر في أول رحلة سافر فيها إلى الخارج أقل قوة عن صورة شوقي، ونجد في قصيدة حافظ إحساسا

أعمق لعل مرجعه إلى أنها أول رحلة لحافظ فوق متون الموج وما شهده فيها من هبوب العاصفة، ولكن المدقق فى قصيدة حافظ يلمس أثر قصيدة شوقى الهادئة فى قصيدة حافظ الضاجة من ألفاظ تسربت من قصيدة شوقى إلى قصيدة حافظ دون وعى .

\* فأما فى الرثاء فإننا نجد شعر حافظ وافراً فى هذه الناحية يكاد يستغرق نصف ديوانه على حد قوله، ونجد فى هذه الكثرة صدقا فى اللوعة والأحاساس بالآلم لفقد من يرثيهم لأنه يحس أنه يفقد واحداً ممن يقدرونه، أما شوقى فقد كان أكثر من يرثيهم أصحاب مناصب أو جاه، ولانحس باللوعة فى مراثيه إلا فى قليل منها كمرثيته لأمه، ومصطفى كامل، وعمر لطفى، ويعقوب صروف، وأمين الرافعى. وأما مطران فقد كان مقتدراً على تصوير صفات من يرثيهم بحيث لا يمكن أن تنتقل قصيدة منها من رثاء زيد إلى رثاء عمرو .

\* وفى الشعر السياسى، كان حافظ أقوى تعبيراً عن آلام المصريين وآمالهم، وكان مطران أقوى تعبيراً عن آلام العرب جميعاً ، أما شوقى فقد كان ما يتصل بحروب العثمانيين أقوى ما كتبه فى الحقبة الأولى حتى إذا عاد من المنفى كان المعبر عن آلام الشرق العربى وآماله .

\* وبرز شوقى فى شعر التاريخ، وكان أضعف الثلاثة حافظ، وذلك راجع إلى ضعف إطلاعه على التاريخ كما مر القول فيه .

\* بقى أمامنا أثر المرأة فى شعر الثلاثة، ونقول إن «مطران» كان أصدق الثلاثة عاطفة لأنه أحب واكتوى حين فقد حبيبته وعاش على ذكرها بقية عمره ، أما شوقى وحافظ فشعرهما فى المرأة تقليدى .

وأخيراً نعود فنكرر رأى إسماعيل صبرى وهو أن «شوقى» ينظم، و«حافظ» يبنى، و«مطران» يبتدع .

ونضيف نحن أن «شوقى» كان يطرب، و«حافظ» يخطب، و«مطران» يصور.

## شعبية شوقى وحافظ

نييلة إبراهيم



سيظل السؤال عن معيار موضوعي يقاس وفقاً له النتاج الأدبي، ويفسر سمو بعضه على البعض الآخر من ناحية القيمة الفنية، وقدرة بعضه على الانتشار زمانياً ومكانياً أكثر من البعض الآخر - سيظل هذا السؤال الشاغل الأول للنقاد مهما اختلفت مناهجهم وتباينت طرقهم في التحليل .

ألم يفكر ابن سلام الجمحي، أول ناقد منهجي في تاريخ النقد العربي، في أن يضع معياراً موضوعياً يقيس به قيمة الشعراء بحيث يتمكن من وضعهم في طبقات؟ وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على أن النقد منذ أقدم العصور يسعى إلى الكشف عن سر العلاقة بين المبدع والمتلقي، بقدر ما يحاول أن يعلل تفاوت هذه العلاقة في الدرجة.

وقديماً أدرك نقاد العرب كذلك أنه قد تكون لشاعر ما شعبية تفوق شعبية غيره من شعراء عصره، فقالوا عن المتنبي العبارة المشهورة: «ثم جاء المتنبي فملأ الدنيا وشغل الناس» .

وهي عبارة - فضلاً عن أنها لم تطلق على غير المتنبي من المبرزين من شعراء عصره - تشير إلى معيار نقدي جديد يمكن أن نسميه شعبية الشاعر .

وقد لانكون مبالغين إذا نحن استخدمنا هذه العبارة نفسها في الحديث عن الشاعر شوقي بصفة خاصة فنقول : «ثم جاء شوقي فملأ الدنيا وشغل الناس» .



والسؤال عن الشعبية يتجاوز السؤال عن موطن الإبداع، ذلك لأنه إذا كان لكل شاعر مجال خاص لإبداعه، فإن الشعبية تعنى تجاوز البحث في الفن ذاته، إلى ما وراء هذا الفن ، أى إلى الامتداد الإبداعي الذي يربط، لا بين الفن ومتلقيه الفرد، سواء كان هذا المتلقى متذوقاً عادياً أو متذوقاً عالماً ، بل بين الفن وجمهور عريض من الناس الذين يمثلون في هذه الحالة وحدة قوية متماسكة، تثبت للشاعر قدرته الإبداعية مهما تفاوتت في الحكم عليها آراء الأفراد، ومعنى هذا أن الشعبية هي تحقيق للعملية الفنية في أعلى مظاهرها، ذلك أن الإبداع في هذه الحالة يكون قد أدى وظيفته الاجتماعية أداء كاملاً عندما ينفصل النتاج الفني عن مبدعه ، ويصبح ملكاً لجمهور عريض يستقبله ويردده بطرق مختلفة، أى يصبح جزءاً من عالمه، وقد لا يكون الأمر مثيراً للدهشة إذا سيطر نتاج أدبي على جماعة من الناس تعيش في زمان محدد ومكان محدد، ولأن الأمر يكون حقاً مثيراً للدهشة إذا ظل هذا النتاج يأسر الناس خارج حدود زمانه ومكانه، وبخاصة عندما تتغير المعايير الفنية في كثير أو قليل .

وهنا نجد أنفسنا أمام اصطلاحين هما «العالمية» و«الشعبية». وعلى الرغم من تقارب الاصطلاحين شكلاً، فإن الاختلاف بينهما كبير، ويكفي أن نقف عند حدود الاشتقاق اللغوي لكلا الاصطلاحين لنذكر الفرق بينهما لأول وهلة، فالعالمية نسبة إلى العالم، والشعبية نسبة إلى الشعب ، وإذا كان العالم هو مجموعة شعوب الأرض في أى زمان ، فإن الشعب مجموعة من الناس يجمعها مكان واحد محدد تعاقبت عليه أعصر طويلة، ويترتب على هذا أن العالمية قيمة تتعلق بها الشعوب، بصرف النظر عن أطرها الحضارية التي تعيش فيها، أما الشعبية فهي قيمة ترتبط كل الارتباط بالإطار الحضارى الذى تعيش فيه جماعة من الناس ، وعلى الرغم من أن العالمية تبدو ، في هذه الحالة ، أوسع نطاقاً من الشعبية ، فإن الأسباب التي تؤدي إلى شعبية نتاج أدبي ما أكثر تعقيداً من تلك التي تؤدي إلى العالمية. على أننا نود ، قبل أن نخوض في تفصيل هذا الموضوع ، أن نتفق بادئ الأمر حول مفهوم الشعبية .

وقد يغضب بعض الناس - ونحن نبحث في شعبية شوقي- أن نأخذ في شرح مفهوم الشعبية من خلال فهمنا لذلك النوع الأدبي الذي تلتصق به صفة الشعبية منذ الأزل، وهو الأدب الشعبي ، على أننا نود أن نطمئن هؤلاء، فنقرر أنه لا يعنينا في هذا المجال الجماعة صاحبة هذا الأدب، ولا يعنينا لغة هذا الأدب، وإن كنا نعتز بهما كل الاعتزاز بل يعنينا أن نشرح مفهوم الشعبية في إطار الأسباب الخفية التي تجعل التعبير ملكاً لجماعة كبيرة من الناس، حتى إن كل فرد يرى من حقه أن يستخدم هذا التعبير في الوقت المناسب وكأنه من إبداعه الشخصي، وإن أدرك كل الإدراك أنه ليس سوى فرد في جماعة ورثت هذا التعبير ، وقد يظهر هذا التعبير في شكل حكايات أو قصص بطولي أو رمزي ، وقد يتشكل في أغان تمس كل جوانب الحياة أو في أقوال مأثورة، وقد يتشكل في شكل حركي أو إيقاعي، أو في أنماط من السلوك. وكل هذه الأشكال ليست سوى تنويعات لنظام متكامل هو ما نطلق عليه النظام الحضاري لشعب من الشعوب، وإذا كان هذا النظام لا بد أن يصاغ في لغة أو في مجموعة من النصوص التي تحدد معالم هذا النظام، فإنه يتفرع عن هذا نقطتان رئيسيتان نتخذهما منطلقاً لشرح مفهوم الشعبية على مستوى التعبير الشعبي أو على مستوى التعبير الفردي سواء .

أما النقطة الأولى فهي أن الكلام عندما يتشكل في إطار من التعبير الأدبي الفني فإنه يصبح نظاماً فوق النظام اللغوي، أي أنه يندرج في إطار نظام حضاري شامل. وعندئذ تصبح للنص قدسية القسم والقانون، أي أنه ينتفي عنه الزيف، وتلتصق به الحقيقة، وهذا هو الدافع الخفي الأول وراء تعلق الجماعة بنص من النصوص وحفظه وترديده .

وأما النقطة الثانية فهي أن مثل هذه النصوص. التي تعد تراكمات من الماضي والحاضر. ليس لها طابع العالمية . بل إنها مرتبطة كل الارتباط بالمكان والزمان اللذين تعيش فيهما الجماعة .

وبتعبير آخر نقول إن مثل هذه النصوص تنتفي عنها صفة العالمية . وتلتصق بها صفة الشعبية. وهذا هو الفرق الأساسي بين مفهوم العالمية والشعبية. فإذا اكتسب

نص صفة العالمية. فإنما يرجع ذلك إلى قدرته على توصيل ما هو إنسانى إلى أكبر عدد من الشعوب . أما عندما يكتسب نص صفة الشعبية فمرد هذا إلى أن هذا النص أصبح جزءاً من الكيان الحضارى الذى يعيشه شعب من الشعوب .

ومن هذه المقولة الأولية نأتى إلى المقولة التالية التى تترتب عليها. وإن لم نبرهن عليها بعد. وهى أن ما خلفه شوقى من نصوص مختلفة ليس مجرد نصوص فنية جمالية. بل إن هذه النصوص تتعدى كفاءتها الجمالية لتصبح لها الكفاءة الحضارية. أى تصبح لها القدرة على أن تكون نظاماً فوق النظام اللغوى .

ونحاول الآن أن نتوسع فى هذا المفهوم . واضعين فى الحسبان على الدوام الربط، من حيث مفهوم الشعبية، بين النص الذى يعد إرثاً حضارياً فيحفظ ويردد، والنصوص التى خلفها أمير الشعراء .

إذا كانت الشعبية تعنى الإصطلاح والاتفاق حول مجموعة من النظم الرمزية التى تنتظم وتتكامل مكونة شكل الحياة. وإذا كان الاتفاق يتم أولاً حول مفاهيم عميقة ضمنية. فإن هذا يعنى أن الجماعة لا تتكون إلا من خلال علاقات متداخلة أسلوبياً. أو بتعبير آخر إنها لا تتكون إلا بعد أن «تؤسلب» نظام حياتها. وليست العلاقات المتداخلة علاقات مادية فحسب. بل هى علاقات ترتبط بكل جانب من جوانب الحياة. المادى منها وغير المادى. والمرئى منها والغيبى .

وإذا نحن ألقينا نظرة شاملة على نتاج شوقى الشعرى والنثرى والمسرحى. وجدناه فى جملته ينحو إلى أسلبة نظام الحياة. بمعنى أن شوقى لم يكن مهموماً بمشاكله الذاتية الخاصة. فنحن لا نكاد نحس بمشكلة ذاتية واحدة فى كل أعماله الضخمة. وإنما كانت هموم شوقى هموماً جماعية. ولم تكن وسيلة التعبير عن هذه الهموم هى الشكوى منها ، بل كان التعبير عنها عن طريق إبطالها من خلال الاصطلاح على نظام، وإذا كنا قد رأينا أن النظام الذى يعيش فى إطاره شعب من الشعوب هو خلاصة تركيبة حضارية معينة، فإن شوقى الذى يعد بتكوينه النفسى

وريت حضارة معينة، ثم بتكوينه الثقافى أكثر أدباء العصر الحديث استيعابا لمكونات نصوص هذه الحضارة. كان يدور فى فلك النظام الذى يعيش فيه الشعب المصرى بخاصة والعربى بعامه .

وإذا كانت الحضارة تعنى التراكمات المعرفية التى تصل إلى حد الامتلاء، وأن هذا الامتلاء يثرى النظام المتسلط بنصوص مختلفة، فإن العملية الحضارية لا تقف عند التراكمات المعرفية التى تصل من الماضى، بل إنها تكتمل بإعادة التفريغ والتوزيع، لأن الحضارة لا تعنى الثبات، بل إنها تكتمل بإعادة التفريغ والتوزيع، لأن الحضارة لا تعنى الثبات، بل تعنى إعادة التنظيم على الدوام ، ولكن مايفرغ من هذا الإمتلاء إنما يختار من بين مواد التذكر، وفقا لمعايير إشارية ترتبط بالموقف الحضارى القائم، ولهذا فإن من يستقى من نبع النصوص الحضارية يكون على وعى دائماً بأن يرى فى النص ما يتفق وظروف الحياة، بصرف النظر عن قيمة النص الذى يتمثل به، إذ أن النص لا يكون سوى مادة لتشكيل الحقيقة، وبهذا يكون هذا الإنسان المردد للنصوص، الذى يختار منها ما يتفق وموقف الجماعة. عامل استمرار للحضارة ، أى يعد جزءاً من ديناميتها التى تتمثل فى الارتباط بالنظام والعمل على تغييره فى آن واحد .

وإذا نحن قارنا بين عملية ترديد النصوص فى الحياة الشعبية والدافع وراءها، والدافع الذى كان يدفع شوقى إلى الاستقاء من نبع التراث، إبتداء من الشعر بإيقاعه ولغته، إلى موضوعات مسرحياته وقصصه، فإننا نجد أن كليهما يعيش العملية الحضارية المستمرة فكلاهما مشغول بعملية التذكر، تذكر تراث الماضى الذى انحدر فى شكل نصوص مروية ومدونة، وكلاهما ينتقى منها ما يعين على الحاضر ، أى أن كليهما يتأمل الماضى من خلال عملية التذكر الدائمة ، لصالح الحاضر الذى يثير فى الإنسان الإحساس الدائم بالقلق، وذلك من أجل مستقبل مأمول، ويتعبير آخر نقول إن كليهما يتأمل الماضى من بعد جديد. وهو لا يتعامل معه فى حد ذاته، بل يتعامل معه من خلال حديثه مع نفسه، وبهذا استطاع شوقى أن يواصل العملية الحضارية من خلال هذا التفاعل العميق معها، كما استطاع فى الوقت نفسه أن يضيف إلى رصيد التراكمات المعرفية رصيда آخر ، عندما استطاع أن يجعل من نصوص الماضى حركة إنماء لأشكال لغوية ، وصور فنية، ورموز أسطورية ، بل طقوس دينية .



ولم يكن شوقى ينظر إلى الدور الحضارى للعملية الفنية بوصفه مجرد تذكر يأتى عفو الخاطر لرصيد الماضى ، بل إنه كان ينظر إلى إبداعه بوصفه أداء متصلاً للعملية الحضارية، وإذا ذكرنا كلمة أداء فإننا نود أن نوضح معناها ووظيفتها بالإحاطة إلى ما يعنيه الأداء الفنى فى الحياة الشعبية، وهو ما يسمى اصطلاحاً **Performance** فالأداء الفنى للتراث الشعبى جزء لا يتجزأ من العملية الحضارية المتصلة ، ذلك أن الأداء هو المسئول عن أن يظل النظام حياً نابضاً مع الجماعة، وإذا فهمنا الأداء بهذا المعنى، فإننا نستطيع أن نقول إن الأداء هو فن توصيل النظام، ومن الممكن أن يسمى الفنان المؤدى فنان الحياة، وأن ينظر إلى فنه وسلوكه بوصفهما أداء، لأنهما فى الواقع أداء وتمثيل للعملية الحضارية المتصلة ، ذلك أن الأداء هو المسئول عن أن يظل النظام حياً نابضاً مع الجماعة ، وإذا فهمنا الأداء بهذا المعنى ، فإننا نستطيع أن نقول إن الأداء هو فن توصيل النظام، ومن الممكن كذلك أن يسمى الفنان المؤدى فنان الحياة، وأن ينظر إلى فنه وسلوكه بوصفهما أداء. لأنهما فى الواقع أداء وتمثيل للعملية الحضارية.

ويتفق شوقى مع المؤدى الشعبى فى إطار هذا المعنى لمفهوم الأداء ووظيفته، فهو مثله، كان فى حالة أداء فنى مستمر لنصوص الماضى، وهو مثله، يمثل الخلية الحية بالنسبة للجماعة. ثم إن الجماعة تكون فى أشد الحاجة إلى تجاربهما مع تراثهما، وإلى أدائهما الفنى. بخاصة عند الإحساس الشديد بدواعى القلق. ولا تكون مهمة الأداء فى هذه الحالة مجرد التوصيل ، بل الإثارة إلى حد المشاركة.

ولا يمكن أن تكون المشاركة فعالة إلا عندما يستند المؤدى فى فنه إلى المعيار الحضارى الذى تأخذ به الجماعة المستقبلية لفنه، أى عندما ينظر وعين منه على الماضى وعين على الحاضر ، فإذا نجح المؤدى فى خلق الموضوعات والمواقف والنماذج المستقاة من تراثه، ووضعها فى قالب جديد يساير تيار النشاط الحضارى الذى تعيشه الجماعة فى عصره، فإنه ينجح فى تحريك الاستجابة المباشرة للنظام الذى يلح عليه وتحس به. الجماعة فى أعماق أعماقها، وهذا يفسر لنا كيف أن الأداء لا يحدث مرة واحدة، بل هو عملية مستمرة بالنسبة إلى الفنان الشعبى، وهو خلق مستمر بالنسبة إلى الفرد الذى يبدع، وبداخله طاقة كبيرة من مكونات الوعى الجماعى .



ولقد كان أداء شوقي لعملية الإبداع بوصفها استمراراً لرصيد التراث وخلق جديد في الوقت نفسه عملية مستمرة. فطوراً يكون هذا الأداء من خلال ما امتزج بكيانه من رصيد شعري هائل ، وهو يجهد نفسه في أن يكون هذا الرصيد ممثلاً لتراثه وممثلاً لعصره، وقد يتمثل له هذا الرصيد في شكل قوالب لغوية جاهزة. أو في إيقاع موسيقى محفوظ يتردد في نفسه، ولكنه، في كل حال، لم يكن يسلم نفسه للقوة المطلقة لأسر التراث، بل كان يثبت على الدوام قدرته على التحرر من عملية الربط المقيدة إلى عملية الربط الحرة، وتارة يكون الأداء تمثيلاً للروايات التي تتزاحم على ذاكرته حول بطولات نموذجية قديمة، وهو يتعمق هذه البطولات النموذجية مرة في نصوصها الأصلية، ومرة في بعدها التاريخي، ثم يتعمقها أخيراً وهي ممتزجة بحسه الحضاري المعاصر ، فإذا فرغ من الأداء التمثيلي لنموذج في شكل مسرحي أو قصصي أو شعري، تحرك بداخله نموذج آخر قديم، وهكذا ... وبهذا كان شوقي مؤدياً فنياً . أو كان فنان الحياة في كل لحظة من فترة إبداعه الخصبة .

ولقد كان في أدائه المستمر محققاً للعملية الحضارية التي تعد ذكرى لتراكمات وصلت من الماضي إلى الحاضر ، وتظل هذه التراكمات تلح على الإنسان الذي يستوعبها حتى يتفتق عنها نتاج جديد. فيه عبير الماضي وقلق الحاضر وأمل المستقبل.

وإذا كنا قد وصلنا إلى تحديد المفهوم الخاص بشعبية المبدع الفرد، أو بالأحرى شعبية شوقي، في إطار تحديدنا لمفهوم الشعبية بمعناها الحضاري العام، فإننا يمكننا أن ننقل بعد ذلك إلى مجال آخر من هذا البحث عندما نتساءل : كيف حقق شوقي بفنه وفي فنه هذا المفهوم؟ ويتعبير آخر كيف استطاع شوقي أن يتجاوز بمقومات فنه التأثير في الجمهور المحدود بزمانه ومكانه إلى جمهور أعرض يعيش في نفس المكان ولكنه تجاوز زمنه ؟

قلنا إن أسلبة النظام ، أي وضعه في أساليب فنية تحمل معايير هذا النظام، هي الضمان للحفاظ على النظام ، أي على شعبية الجماعة في إطار نظامها الحضاري، حيث إن الأساليب الفنية التي تكون ماثلة في ضمير الجماعة على الدوام، هي التي تحفظ لها صحتها إزاء النظام ، ومعنى هذا أنه إذا كان للنظام قوة التسلط. فلا بد

أن تكون اللغة الفنية التي تحمل هذا النظام لها القوة الأسرة المتسلطة. لأنها لو لم تكن كذلك. لفقدت سر تعلق الناس بها، ويتعبير آخر نقول إنه إذا كان النظام أسلوباً مثالياً في الحياة يُسعى إليه. فإن اللغة التي مهمتها الإثارة إلى حد المشاركة في هذا النظام ينبغي أن تكون مثالية. ابتداءً من اللغة في حد ذاتها، إلى الرموز والنماذج القديمة. ثم إلى المعيار والقيمة. ومعنى المثالية أن يخضع كل هذا لمعيار التاريخ لا لمعيار الفرد. وبهذا يكتسب التعبير القدرة على الاستمرارية. ويكون الاتفاق عليه عندئذ أكثر من الاختلاف، كما تكون حماسة الكثرة نحوه أكثر من أهواء القلة.

وكان شوقي يعرف رسالته منذ أن بدأ الشعر يتحرك في نفسه. وظل وعيه برسالته ينمو مع نمو ثقافته، وكانت ثقافته تنمو من داخل تراثه ومن داخل حضارته لا من خارجها، بل إن ما استوعبه من ثقافة العالم الغربي، لم يكن له أثر إلا في إطار رصيد تراثه الحضاري، ومعنى هذا أنه إذا كانت الظروف قد قضت أن ينشأ شوقي في قصر الحاكم، فإنه مع نمو حسه الفني وما صاحب هذا الحس من توتر، بدأ إحساسه بالغربة من هذا الجو الكهنوتي يتزايد، وهذا يفسر لنا كيف أنه بعد أن قضى مدة وجيزة من عمره يقول فيها شعر الولاء التقليدي. استجاب لتمرده الداخلي. ليقينه من أن فنه ليس ملكاً لمطالب الحياة اليومية العاجلة. بل ملكاً للجماعة والتاريخ، وفي هذا يقول شوقي: «والحاصل أن إنزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره. تجزئة يحل عنها ويتبرأ منها الشعراء. إلا أن هناك ملكاً كبيراً ما خلقوا إلا ليتفنوا بمدحه ويتفننوا بوصفه، ذاهبين فيه كل مذهب، آخذين منه بكل نصيب، وهذا الملك هو الكون»<sup>(١)</sup>. ويقول مرة أخرى معبراً عما كان يفهمه من رسالة الفن: «ثم طلبت العلم في أوروبا فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم، وعلمت أنني مسئول عن تلك الهبة التي يؤتيها الله ولا يؤتيها سواه، وأني لا أؤدى شكرها حتى أشاطر الناس خيراتها التي لا تحد ولا تنفد»<sup>(٢)</sup>.

وبهذا تحددت رسالة الشاعر بكونها رسالة كونية إلى جانب كونها رسالة اجتماعية، وهذان هما قطبا الإبداع على الدوام. على أننا إذا أضفنا إلى هاتين العبارتين قوله المأثور إن الشعر ابن أبوين هما الطبيعة والتاريخ، فإننا نجد أن الشاعر

يقف بين ثنائيتين أخريين هما الطبيعة والتاريخ . ولكننا نود أن نقول إنه لم يؤثر عن شوقي أنه شاعر الطبيعة الأول. ولا شاعر الكون الأول ، بل ما أثر عنه أنه شاعر التاريخ الأول. ولكن لو اقتصر مفهوم التاريخ على أنه مجرد رواية الأحداث أو التمثيل بها في مواقف عصرية مشابهة، لما تحققت لشوقي تلك الشعبية ، ذلك أن الشعبية بمفهومها الحضارى- كما سبق أن ذكرنا- لا تتكون إلا من خلال الاتفاق على نظام يصاغ في أشكال فنية يصطلح عليها ، ولا يتحدد النظام بمجموعة من العلاقات الاجتماعية فحسب، بل إن هذه العلاقات الاجتماعية لا يمكن أن تتماسك إلا في إطار نظام كوني، وهذا هو السر في صرامة النظام وقديسيته في آن واحد .

ونستطيع أن نقول إن التاريخ عند شوقي كان له مفهوم خاص، فقد اتسع ليحتضن الكون والطبيعة والرسالة الاجتماعية جميعاً ، أى أن التاريخ أصبح مستودعاً للنظام الأمثل .

وعندما بسط التاريخ للشاعر نفسه بحيث اقترب الماضى من الحاضر، بدأ الشاعر يعيش في شعره لعبة الجدل بين الماضى الحاضر والحاضر الغائب . أى لعبة الغائب الحاضر والحاضر الغائب. واللعبة فضلاً عن أنها حضارية (ذلك أن حاضر الجماعة لا يتكشف إلا من خلال الامتداد في البعد الزمانى والمكانى) ، فهي أيضاً لعبة كونية. فالهدف منها ليس إدراك التماثل بين الأشياء في الماضى والحاضر، بل هو إدراك حقيقة الأشياء، والحقيقة مجالها الكون، ولهذا فهي لا تكف عن الظهور في هذا المكان أو ذاك. وفي هذا الزمان أو ذاك (٣) . ولهذا فإن الماضى عندما كان يتزاحم على الشاعر، كان الشاعر يختار من جزئياته ما يجد فيه كشفاً لحقيقة الحاضر، أو يجد فيه كشفاً لحقيقة كلية .

لننظر كيف اقترب الماضى من الحاضر في موقف من المواقف عند شوقي، فأخذ يتصاعد بالتماثل بين الأديان إلى أن اختزل الموقف الكونى للإنسان القديم والحديث في نقطة :

رب شقت العباد أزمان لاكت  
ب بها يهتدى ولا أنبياء  
ذهبوا فى الهوى مذهب شتى  
جمعتها الحقيقة الزهراء  
فإذا لقبوا قويا إلهيا  
فله بالقوى إليك اهتداء  
وإذا آثروا جميلا بتنز  
يه فإن الجمال منك حياء  
وإذا انشأوا التماثيل غرا  
فإليك الرموز والإيماء  
وإذا قعدوا الكواكب أربا  
بأفمنك السنا ومنك السناء  
وإذا ألهموا النبىات فمن آ  
ثار نعمماك حسنه والنماء  
وإذا يمموا الجبال سجوداً  
فالمراد الجلالة الشماء  
وإذا تُعبد الملوك فإن الـ  
ملك فضل تحبوه من تشاء  
وإذا تُعبد البحار مع الأسماك والعاصفات والأنواء

وسباع السماء والأرض والأر  
حمام والأمهات والآباء  
لعلاك المذكرات عبيد  
خضع والمؤنثات إمساء  
رب هذى عقولنا فى صباها  
نالها الخوف واستبأها الرجاء  
فمشقناك قبل أن تأتى الرس  
ل وقامت بحبك الأعضاء

والمتمعن فى هذه الأبيات لا يخفى عليه البناء الذى غلب عليها، فقد ظلت الأبيات تتوزع بين شطرين، شطر ملك للماضى وشرط ملك للحاضر، إلى أن أنصهر الماضى فى الحاضر فيما يمثل الحقيقة، وهى أن الإنسان مخلوق من عجيبة مزاجها الخوف والرجاء، وأن هذا التكوين لابد أن يؤدى فى داخل النفس الإنسانية إلى عشق القوة الكونية فى كل زمان ومكان .

وقد لا يصل إدراك التماثل بين جزئيات الماضى والحاضر إلى حد الكشف عن النظام، بل يقتصر على إعادة تمثيل الموقف القديم بوصفه دالا على مدلول معاصر لا يُشارُ إليه، بل يدرك من خلال عملية الربط والتحليل الذهنيين ، وبهذا تتجاوز عملية التمثيل مجرد المقارنة بين موقفين لتدخل فى الإطار المعرفى الذى يحتفظ للدال بتمييزه من ناحية، ويفسح من ناحية أخرى المجال للتحليل الخيالى الذى يدرك أن تمثيل هذا الشئ يعنى قابليته لأن يتكرر حدوثه . يقول الشاعر فى قصيدته الشهيرة «كبار الحوادث» :

بنت فرعون بالسلاسل تمشى  
أزعج الدهر عريها والحفاء



فكان لم ينهض بهودجها الدهر ولا سار خلفها الأمراء  
أعطيت جرة وقيل إليك النهر قومي كما تقوم النساء  
فمشت تظهر الأباء وتحمل الد

مع أن تسترققه الضراء  
والأعدى شواخص وأبوها

بيد الخطب صخرة صماء  
فأرادوا لينظروا دمع فرعرو

ن ، وفرعون دمه العنقاء  
فأروه الصديق في ثوب فقر

يسأل الجمع والسؤال بلاء  
فبكي رحمة وما كان من يبكي ولكنما أراد الوفاء

وكما يختزن التاريخ مواقف مثالية، يختزن ضمير الجماعة إحساساً عميقاً بنظام الحياة المثالي، وهذا الحس الجماعي بنظام الحياة لا يختفى أبداً في حياة الجماعة، بل هو - على العكس - يطفئ في كل لحظة عندما تستدعيه الأحداث، وقد كان شوقي يختزن نظام الجماعة في حسه بقدر ما كان يختزن التاريخ في ذاكرته. وما هو ذا يتمثل بما يمكن أن يشارك به الجماعة من إدراك لنظام الحياة، وذلك في موقف من مواقف مسرحيته «على بك الكبير». فهناك صوت مصري مدحور يشكو طغيان الباطل، لمصري آخر مثله. ويرد عليه الصوت الثاني مؤكداً أن الحق لا بد أن يسود مهما تمادى الباطل، لأن الحق نظام كوني وإن غاب زمنا عن الحياة، يقول صوت ردا على كلام سابق :

ما قد دهاك دهاني

ومثل شأنك شأنى

أتيت طنطا للشـــــــــــــــــغلى  
وكان نحــــــــــــــــتى أتانى  
خرجت منها مع اللــــــــــــــــي  
بل مــــــــــــــــسبلاً طيلسانى  
فمــــــــــــــــر فوق طريق  
من لا يــــــــــــــــرى ويرانى  
أغــــــــــــــــا عليه ســــــــــــــــلاح  
فى صــــــــــــــــورة الشــــــــــــــــيطان  
فصــــــــــــــــاح بى قف! ترجــــــــــــــــل!  
لقد ســــــــــــــــرقت أتانى

عندئذ يرد صوت آخر عليه متسائلاً :

وما جرى ؟

فيكمل الأول حديثه بقوله :

قــــــــــــــــلت لــــــــــــــــه  
بل الأتــــــــــــــــان لى أنا  
فــــــــــــــــقال ذاك أمس  
إلا أنــــــــــــــــها اليوم لنا  
بل هى لى وحــــــــــــــــدى فدعــــــــــــــــها لى وامض من هنا  
ثم زمــــــــــــــــانى بيــــــــــــــــد  
كأنــــــــــــــــها كفى النــــــــــــــــمر

ثم اعــــتلى ظهــــر الأتــــان  
لكن ... لم يســــر  
حتى ســــمعت هــــدة  
وصــــرخة من النــــهر  
وأبــــصرت عــــيني وراء  
الليــــل آية القــــدر  
حــــمــــارتى تجــــبرت  
مــــثل تجــــبر البــــشر  
فأغــــرقت راكــــبها  
وغــــرقت عــــلى الأثر<sup>(٤)</sup>

إن عملية التمثيل هي عملية تحسس للطريق إلى مايلح على العبقرية الفنية من تحديد للمسميات في إطار النظام الأمثل، وليست مجرد التنبيه إلى العلاقات عن طريق التلاعب بالصور، ولكن العبقرية تأبى أن تحدد نفسها بتسمية الأشياء بمسمياتها ، فما أن تلتقى الأشياء والكلمات في جوهرهما الحقيقي حتى توشك أن تسمى الشيء باسمه، إذا باللغة تمتص المسمى فيختفى، وبهذا يظل الفنان العبقرى يسعى وراء تسمية الأشياء بون أن يسميها ، وبهذا يظل شغله الشاغل هو البحث عن الحقيقة .

لقد كانت عملية التمثيل من خلال إدراك التشابهات هي شغل شوقى الأول. وقد كان الرصيد الحضارى الهائل حاضراً في نفسه، كما كانت طاقة اللغة عنده حيه نابضة. ولم يبق بعد ذلك سوى أن تصطاد اللغة المثال وأن تصهره بداخلها، ملمحة له بون أن تسميه. واللغة في هذه الحالة هي التى تفكك الأشياء وتربطها بحيث تجعلها مرئية من خلال الكلمات، كما أن اللغة بهذا المعنى تغير من تتابع المدركات، وتقطع استمرارية الأشياء عندما تنتزع منها بعض النماذج بون غيرها، وحيثما تكون اللغة

قادرة على هذه العملية ، يكون هناك تمثيل وتجاوز وتجميع للأشياء وكشف عن أسرارها. وعندئذ تكون اللغة مكان التقاء الطبيعة والإنسان، أى مكان التقاء الوجود والتمثيل، وعندما يقدم الإنسان الحقائق ولا يقدم نفسه فى التمثيل، تصبح اللغة المركز الأول للحقائق ، وتستطيع عندئذ أن تختزل العالم فى كتلة من التماثل .

وتظل عملية إدراك التماثل بين الماضى والحاضر فى الإطار الكلى للمفهوم الحضارى تلح على شوقى. وإذا كانت عملية الاستمرار الحضارى، وما يحدث مع هذا الاستمرار من تغيير، تتم خفية وفى بطن بين الجماعة، فإن الفنان الفرد الذى يتحرك من خلال حس حضارى نابض، يعرف مسئوليته حضارية فى المقام الأول، أى أنه يكون مدركاً كل الإدراك لأن فنه موجه لتحقيق صحة جماعية. ولم يكن شوقى داعياً سياسياً، وسيلته الإثارة من خلال الخطب والمقالات، ولكنه كان فناناً شاعراً ، والصحة الفنية فى إطار هذا المفهوم الحضارى لا تتحقق إلا من خلال تشكيل المثال الذى يلقي ظلاله على الواقع . والمثال قيمة ومعيار لم يتكونا فى يوم وليلة ، بل تبلورا مع التاريخ، ومعنى هذا أن المثال مصطلح عليه من قبل وأنه يعيش فى ضمير الجماعة، وإن ظل فى حاجة على الدوام إلى من يوقظه .

ولعل هذا هو السبب فى بعث شوقى لشخصية عنتره ومجنون ليلى فى عمله المسرحى، إن الشخصيتين قد ثبتتا فى التاريخ من خلال الأخبار والأشعار، ولكنهما لم تثبتا فى عمل فنى متكامل على مستوى اللغة الرسمية، وإذا كانت بطولة عنتره قد تكاملت فى إطار السيرة الشعبية التى لا بد أنها كانت تروى فى عصر شوقى، فإن السيرة، مهما تكن قيمتها، ليست بالعمل الفنى الرسمى الذى تضبطه قيود تاريخية وفنية محددة، ومن هنا كانت رغبة شوقى فى بعث هاتين الشخصيتين بوصفهما مثلاً حضارياً عربياً، وكأنما شاء بذلك أن يكمل ما أغفله التاريخ .

على أنه إذا كانت الروايات القديمة التى حكى عن عنتره، وبالمثل شعره، تهدف إلى إبراز البطولة الفردية التى تتحقق عندما ينجح البطل الفرد فى استرداد حقه من

مجتمع ظالم، فإن بناء العمل المسرحي الذي يجعل مجموعة من الأشخاص تلتف حول البطل لتقف معه في صراعه ضد القوة المناوئة له- هذا البناء الأساسي للعمل المسرحي عند شوقي من شأنه أن يوسع من دائرة البطولة الفردية، وذلك من خلال الحوار المتشابك ، والمواقف المتصارعة ، لتشمل البطولة الجماعية، وفي هذا يلتقي شوقي مع السيرة الشعبية، في أن كليهما يهدف إلى إيقاظ الحس الجماعي نحو قيم ومعايير تقرها الجماعة داخل العمل، من قبل أن تقرها الجماهير المستقبلية لهذا العمل، أي أن المشاركة الجماعية تتم داخل العمل قبل أن تتم خارجه .

لننظر كيف يدير شوقي الحوار على المستوى الجماهيري في مسرحية مجنون ليلى، عندما وقف «منازل» المناهض لقيس بين الجمعين، الجمع المناصر لقيس والجمع المتآمر ضده، وكيف يؤدي هذا الحوار إلى المشاركة الجماهيرية داخل المشهد وخارجه في آن :

منازل :

إن قيساً معشراً الحى أخُ

وابن عمٍّ، أفمنه تبرأون؟

أصوات :

لا ورب البيت

منازل :

أصغروا لى إذن

ثم ظنوا كيف شئتم بى الظنون

إن قيساً شاعراً البید الذى

لا يُجَارَى أفأنتم منكرون؟



أصوات :

لا ورب البيت

منازل :

أصغروا إلى إذن

ثم ظنوا كيف شئتم بي الظنون

إن قيساً سيد من عامر

وابن سادات، أفييه تمترون؟

أصوات :

لا ورب البيت

منازل :

أصغروا إلى إذن

ثم ظنوا كيف شئتم بي الظنون

إن قيساً قد بنى المجد لكم

ولنجد، أبقيس تكفرون؟

أصوات :

لا ورب البيت

منازل :

أصغروا إلى إذن

ثم ظنوا كيف شئتم بي الظنون

أنا فى ودى وإعـجـابى به  
لايدانىنى الرواة المعـجـبون  
شعر قيس عـبـقـرى خالـد  
ليستـه لم يتـخلـلـه المـجـون  
إننى أخـشى عليكم عـارـه  
رب عـار ليس تمحـوه السنون  
ضـجـرت ليلى وضـجت أمـها  
وأبوها وتأذى الأقـربـون  
وغداً كل فتى من عـامـر  
حين يلقي الناس، مـحـنـى الجـبـين

أصوات كثيرة :

هو ماقلت

منازل:

إذن مـا بالـكم  
لم تشوروا، مالكم لا تغضبون؟  
هو ذا قيس مع الوالى أتى  
يطأ الحـيـض وأنتم تنظرون  
وأبو ليلى أمـرـؤ أدري له  
رقـة القلب وأخـشى أن يـلـين

بعد حين يعسبُ القسومُ بكم  
ومن الحى بلىلى يخرجون  
آن ياقسومُ لكم أن تعلموا  
أن قيسًا هتك الحدر المصون  
قيس لم يترك للىلى حُرمة  
ما الذى أنتم بـقيس فاعلون؟

صوت

ماجن لابد من تأديبه

صوت آخر :

إن بالسوط يُربى الماجنون  
وتتوالى الأصوات المطالبة بتأديب قيس إثر إنفعالها بما قاله منازل، إلى أن ينبرى  
صوت بغير من اتجاه الإثارة، ويجعلها مع قيس لا ضده...

صوت :

مناز يا بن العم ما هذا الخبر  
رفعت قيسا فجعلته القمر  
والآن أغريت بقتله الزمر  
كيف فعل جزار اليهود بالبقر  
برأها من العيوب وعقّر

وبهذا التمثيل يعلو هذا الصوت فوق صوت منازل ، وتأخذ الجماعة فى الانسلاخ  
من حول منازل لتتضم إلى بشر المناصر لقيس، وتسمعه وهو يقول لمنازل من فوق  
المنبر...

خلُّ الحق مـــــا

أنت والله على الحق أميين

إِنَّمَا أَنْتَ لِقَاسٍ حَسَبِ

منطوى الصدر على الحقد المهين

يامنازيابن عـمى اصغلى

**أَنْتِ دُونَ أَنْتِ دُونَ أَنْتِ دُونَ !**

إن الشاعر في هذا المشهد لا يود أن يعبر عن فكرة درامية، ولا يود أن يهمس في نفس القارئ بشعر وجداني، ولكنه يهدف إلى المشاركة الحماسية لجمهور القراء إزاء بطل غير قادر على إشهار السيف في وجه كل ظالم كما يفعل عنتره، ولكنه مثال في قدرته على تحمل الألم، الذي وصفه الشاعر بأنه ألم عبقرى، عندما قال على لسانه :

تفردت بالألم العبقري

وَأَنْبَغُ مِثَالٍ فِي الْحَيَاةِ الْأَلَمِ

ولا يعنينا في هذا المقام أن نقف من أعمال شوقي موقفاً نقدياً، كما لا يعنينا أن نقلب ما قيل وما يقال حول قيمة فنه المسرحي أو فنه الشعري، بل إن ما يهمنا في هذا البحث أن نؤكد قدرة شوقي على استيعاب تراثه الحضاري، وامتلاكه الوسائل التي تجعل من فنه مشاركة جماعية لإدراك المثال.

ولعل هذا يفسر لنا اهتمام شوقي بتصوير الجزئيات، حيث تركّز كل جزئية على مفهوم لقيمة مثالية، وقد يأتي تصوير الجزئية عنده بوصفها صدى للماضى وقد يكون التصوير إنعكاساً للحاضر، ولكن الحاضر والماضى ينويان معا في تكوين المثال بوصفه رصيذاً حضارياً يمكن أن يستحضر في كل وقت .

فهذا ابن عوف المناصر ليس يذهب لمقابلة المهدي والدليل، ويشرع في خلع حذائه قبل أن تطأ قدمه بيت المهدي، وعندئذ يقول له المهدي :

أتخلع نعليك ! لا يا بن عوف  
نشـدتك بالله لا تفـعل  
أتمشى إلى منزلي حـافـيـاً  
فـديـتك، من أنا، مـا منـزلي

فيرد ابن عوف قائلاً :

خلعتهمـا وأنتـعلت التراب  
إلى خـيـمة السيـد المفضـل  
ولكن هذا الرد لا يكفي لأن يثير في حسن القارئ الشعور بمثال النبـل.  
ولا تحدث هذه الإثارة إلا عندما يتدخل «نصيب» ليقدم هذا المثال من عمق  
التاريخ ويقول :

دعـه يـامـهـدى يـفـعل  
إنـمـا يـرمـى لمـعـنى  
كـالحـسـين بن عـلـى  
هو بالـعـشـاق يُعـنى  
الحـسـين انـتـعل التـرب  
إلى والـد لـبـنـى  
فـرآه حـافـيـاً فـى سـا  
حـدة الدار فـجـنا  
قـال لا أملك يا بن  
المـصـطـفى بـنـتـاً ولا ابـنـا



أنت في الدار أمـــــير

فـيـمـا شئت فـمـرنا (٦)

إن الفنان عندما يكون مستوعبا كل الاستيعاب لتراثه الحضارى بروافده المختلفة وعندما يشغله بحق أن يكون فنه وسيلة بعث لروح الجماعة التى يخشى أن تصيبها الغفوة والغفلة، أى عندما يدرك أن رسالة فنة حضارية فى المقام الأول - هذا الفنان هو الذى يستطيع أن يقدم إلى الإنسان أهم احتياج فى احتياجاته النفسية عندما يجعله يشعر بأن وجوده قيمة فى عالم له مغزى. ولا يمكن أن يحقق الفنان هذا الهدف المثالى إلا إذا ارتكن إلى النماذج الأصلية القديمة، التى لا تكون قريبة كل القرب من حس الجماعة إلا عندما تكون منتزعة من تراثها الحضارى ، إن هذه النماذج ليس ملكاً لأفراد ، بل هى ملك للجماعة، وهى المركز الذى يسعى الجميع نحوه وإذا ما تعلق الفنان أولا بهذه النماذج وسعى إليها ، فإنه يتأكد بذلك لا دوره الاجتماعى فحسب، بل مكانته الاجتماعية كذلك .

وفى بعض الأحيان يكون الحاضر، فى لحظة تصوير الماضى، أكثر إلحاحاً على الشاعر من الماضى بنفسه ، وعندئذ يطل الحاضر من خلال المشهد التصويرى القديم ، ليؤكد قيمة لا تتحدد بزمان ولا مكان، فهذا مشهد يجمع بين عمرو وزهير أخى عبلة، وصخر الشاب المرفه الناعم الذى جاء يخطب عبلة، ويدور فيه الحوار التالى :

عمرو :

أهـلا بصـخر مـرحـبـا

بالقـمـم العـالى السـنا

مـا هـذه الجـمـلة، مـا

أظـر فـهـا، مـا أحـسـنـهـا

زهير :

أصنعة الشام ؟

صخر :

ولم لا تذكران اليــــمنا ؟

صنعاء أعلى من دمشق سلعة وثمنا

عمرو

تلك أمــــــوريأ أخى

يعرفــــها أهل الغنى

زهير :

وما ذلك ، ما المتديل يا صخر ، وما فيه

صخر :

ثيــــاب مــــثل أثوابى

من الوشى وغــــالــــيــــه

لكل منكمــــثوب

إليــــه جــــئت أهديه

زهير :

عمــــرو تأمل يالهــــا حــــلــــة

لله مــــا أبهى ومــــا أبهــــجا

الحق مــــا قال فــــتى عــــامر

صنعاء أعلى بلد منســــجــــا

ولا تقتصر وظيفة هذا المشهد على الارتفاع برجولة عنقرة المحارب الخشن عندما يتذكره القارئ وهو يتمثل هذا النمط الناعم من الرجال، بل إن هذه العملية المقارنة سرعان ما ترحل المتلقى من المحدود إلى المطلق، عندما يتأمل القيمة في حد ذاتها، بعيداً عن حدود الزمان والمكان.

وليس في وسعنا أن نتقصى الشواهد التي تشير إلى قدرة شوقي على التحرك في الإطار الحضاري الشاسع الذي كان يعيش فيه بوعي كامل، ووسائله في بث هذا الوعي بين الجماعة. ولم يكن الهدف هو أن يجعل الجماعة تعى ما كان، بل كان هدفه أن يجعل الجماعة تعى أن ما كان لا يمكن أن يكون إلا إذا كان له استمرار في إطار الحياة المتغيرة .

وقد شاء شوقي أن يجعل من فئة نموذجاً لهذا التغير الحضاري. ومما لاشك فيه أننا ما زلنا نحس بهذه القيمة إحساس جيله بها .

وقد يظن البعض أن شعبية الأديب تعنى استخدامه للغة العامة أو المشاركة في فنونها بشكل أو بآخر. ومن هنا قد يظن أن شوقي شعبي لأنه ألف الشعر العامي الذي دخل مجال الغناء، أو لأنه ألف قصص الحيوان للأطفال ، أو لأنه كان يشير في شعره في بعض الأحيان إلى بعض المعتقدات الشعبية، أو لأنه تناول في آخر أيامه موضوعاً شعبياً نجح كل النجاح في التعبير عن جوه الشعبي بلغة الشعر وهو موضوع الست هدى على أننا نضيف إلى هذا التحديد الضيق لمفهوم الشعبية أن شوقي احتذى القص الشعبي في تأليفه القصصي، سواء في مبناه أو في جوه وموتيفاته. فالقص عنده، كما هو الحال في القص الشعبي، يعتمد على السرد المتتابع، وعلى اكتشاف المفاجآت، وعلى الزج بالأبطال في عوالم غريبة وسحرية في بعض الأحيان، كما هو الحال في قصتي «ورقة الآس» و«أميرة الأندلس» . والقص عنده كذلك، كما هو الحال في القص الشعبي، يعتمد على ظهور القوى الشريرة للبطل الخير واقتفائها له، ولكن ما تلبث الأمور أن تنجلي عن انتصار الخير، حقاً إن القصتين ، ونعني قصة «ورقة الآس» وقصة «أميرة الأندلس»، تعتمدان على حقائق تاريخية، ولكن هذه الحقائق

التاريخية لم تكن من الاكتمال بحيث تركت الحرية للكاتب لأن يمارس كتابة القصة وفقاً للنماذج الشعبية السائدة آنذاك .

على أننا ما زلنا نؤكد أن الشعبية بمعنى القدرة على استشارة الجماعة إلى الحد الذي تشارك فيه المبدع في عملية المد الحضارى على المستوى اللغوى والأدبى والاجتماعى والسلوكى، ماكانت لتتحقق لشوقى لو أنه اقتصر على هذه الأعمال القريبة من لغة العامة وحياتها وفنها .

ولهذا فإنه ينبغى النظر إلى إنجاز شوقى الفنى فى إطاره الكلى، فالعملية الفنية، سواء بالمفهوم الشعبى العميق الشامل، أو بهذا المفهوم المحدود ، كانت عند شوقى عملية واحدة، إنها القدرة على توظيف اللغة فى مستويات مختلفة، وفى وظائف مختلفة متنوعة، وهذا هو المفهوم الحضارى الحقيقى، الذى يعنى الوحدة فى إطار التنوع ، كما يعنى القدرة على إرسال مااستقبلته حافظته وثقافته فى موجات مختلفة، تصل إلى أبعاد مختلفة، منها الدانى ومنها النائى .

والانتقال من الحديث عن شعبية شوقى إلى الحديث عن شعبية حافظ، يجعلنا نقف وقفة متأنية نتأمل فيها نتاج حافظ الشعرى فى ضوء معيار الشعبية الذى اصطلحنا عليه.

والمتمعن فى رصيد حافظ الشعرى يجده معنيا بصفة خاصة بأحداث حاضره ورجال حاضره، ولا يؤثر عن حافظ نص مهم يرتبط بالتاريخ العربى سوى قصيدته العمرية. وهذه هى نقطة الاختلاف الأولى بين وظيفة الشعر عند كل من الشعاعين فبينما وجدنا أن شوقى يتحرك فى رقعة حضارية عريضة زمانيا ومكانيا، نجد أن حافظ يعنى أكثر ما يعنى بتسجيل الحاضر بوصفه حاضراً فحسب ، وليس هناك ضير فى أن يعنى الشاعر بحاضره، فكل شاعر، بل كل فنان، ينطلق بطبيعة الحال من حاضره، ولكن مانريد أن نقوله هو أن شعر حافظ ثبت الماضى فى أحداثه بحيث إن المتلقى لشعره بعد عصره، لايرى فيه لغة ومضمونا سوى ماكان فى عصر حافظ الذى ولى وانقضى، وأصبح يشغل، فى سكون، رقعة من التاريخ.

ولا يختلف موقف المتلقى لشعر حافظ في أحداث الماضي، وهي قلة، عن شعره في أحداث عصره، فكلاهما بالنسبة للمتلقى ماض ساكن، وإن كان هذا ماض قريب، وذاك ماض بعيد.

ولنبداً بمحاولة للكشف عن حس حافظ للماضي من خلال قصيدته العمرية. ولا يعني في هذا المجال أن نقف محللين لأبيات القصيدة، بل إن ما يعنيها هو الكشف عن بناء القصيدة، الذي يكشف بدوره عن علاقة الذات بالموضوع.

ويبدأ حافظ هذه القصيدة بديباجة من أربعة أبيات، يستحضر فيها الشعر لعله يكون في عونه في التعبير عن هذه الشخصية الجليلة، شخصية عمر بن الخطاب. يقول:

حسب القوافي وحسبى حين ألقىها

أنى إلى ساحة الفاروق أهديها

ويختتمها بقوله :

فمر سرى المعانى أن يواتينى

فيها فإنى ضعيف الحال واهيها

واستدعاء الشعر هنا يعنى أن يكون حضوره قويا قوة الشخصية التي يستدعيها. ولهذا فإن الشاعر يبدأ القصيدة، بعد هذا اللفت لقيمة الشعر، باستدعاء عمر بن الخطاب، أى إيقاظه لكى يسمعه ما يقوله، أو بالأحرى لكى يستمع عمر بنفسه إلى مآثره عندما يحكيها التاريخ.

وبهذا تكتمل ثنائية المتكلم والمستمع، أى الشاعر وعمر بن الخطاب على أن هذه الثنائية لا بد لها من شخص ثالث هو المتلقى الحقيقى، وفي هذه الحالة يتحول عمر بن الخطاب إلى البطل الغائب المتحدث عنه، ويظل حضور هذا الثالث يتحكم في القصيدة من أولها إلى آخرها، فالشاعر يتحدث إلى البطل الذى يستمع إليه وهو قابع في مكانه في ركن بعيد من التاريخ، وفي بعض الأحيان يتذكر الشاعر المتلقى الحقيقى فيشركه



منه فى تأمل ما حدث من خلال العبرة والموعظة، ويرتبط هذا البناء الثابت بثبات الموقف، أى بثبات الأحداث التى وقعت فى زمان ما ومكان ما، فإذا أضفنا إلى هذا ما تنم عنه أبيات حافظ من أن عدل عمر عدل فريد لا يمكن أن تنجزه أية شخصية أخرى فى التاريخ، وهو نفس الإدراك الذى رسخ فى ذهن المتلقى من قبل عن هذه الشخصية، فإننا نصل بذلك إلى الحقيقة التى نريد أن نصل إليها، وهى أن حافظاً لم يكن يعيش حركة الماضى المستمرة فى الحاضر والمستقبل، بنفس الحس الذى كان يعيشه شوقى.

وحتى عندما تحدث حافظ عن شيكسبير، فإنه أيقظه كذلك على نحو ما أيقظ عمر، وتحدث إليه بضمير المخاطب، بل إنه أيقظه صراحة لا ضمناً عندما تحدث إليه قائلاً :

أفق ساعة وانظر إلى الخلق نظرة

تجسدهم ، وإن راق الطلاء ، هم هم

ولعل فى قول حافظ «هم هم» إشارة أخرى إلى موقف حافظ الثابت من الماضى ومن الحاضر معاً ، فالناس بأخلاقهم ولؤمهم هم فى عهد شيكسبير كما هم فى عهد حافظ ، حقا إن الشاعر يعنى أن الناس فى الحاضر هم امتداد لأناس الماضى، ولكن التعبير يؤكد الثبات فى النهاية .

وليس الحاضر فى شعر حافظ مختلفاً عن الماضى فى شعره، فهو إذا تحدث عن أحداث عصره ورجال عصره ، فإن شعره يثبت الأحداث والرجال بعصرهما، فحريق ميت غمر، الذى يتحدث عن الشاعر، هو الحريق الذى حدث فى عهده، والمرأة التى يتحدث عنها هى المرأة فى عصره ، وكذلك الجامعة، وغير ذلك من الموضوعات ، ويتولد هذا الإحساس عند القارئ من خلال شعر حافظ نفسه، ففضلاً عن أن المتلقى يعيش نظام الشعر الفصيح، شعر هذا العصر، على وتيرة واحدة فى ديوانه، فإن حافظاً لا يجعل اللغة تتجاوز الماضى والحاضر إلى الحقيقة والنظام والكون .

ولايعنى هذا أن حافظاً لم يكن صادقاً فى التعبير عن هموم عصره ومشاغله، فهو على العكس من هذا، قد اشتهر بحسه القريب من حس الشعب ، فقد كان حافظ

يحس إحساساً عميقاً بالمفارقات الاجتماعية، كما كان يحس بالمتناقضات الشديدة في عصره، وقد كان يعبر عن هذه المفارقات والمتناقضات الشديدة في عصره، وقد كان يعبر عن هذه المفارقات والمتناقضات في كل مجال يجده متاحاً في شعره، فهو يختم - على سبيل المثال - قصيدته في حريق ميت غمر بقوله :

قد شهدنا بالأمس في مصر عرساً

ملاً العين والفؤاد انبهاراً

سال فيه النضار حتى حسبنا

أن ذاك الفناء يجرى نضاراً

بات فيه المنعمون بليل

أخجل الصبح حسنه فتواري

يكتسون السرور طوراً وطوراً

في يد الكأس يخلعون الوقاراً

وسمعنا في (ميت غمر) صياحاً

ملاً البرّ ضجة والبحاراً

جلّ من قسّم الحظوظ فهذا

يتغنى وذاك يبكي الدياراً

وهو يقول في قصيدة يحث فيها على تعضيد مشروع الجامعة المصرية :

نبكى على بلد سار النضار به

للوافدين وأهلوه على سغب

مَتى نراه وقد باتت خزائنه  
كنزاً من العلم لا كنزاً من الذهب  
هذا هو العمل المبرور فاكثتوا  
بالمال إنا اكتتبنا فيه بالأدب

وربما كان مثل هذه الأبيات وغيرها التي كان حافظ ينثرها بين ثنايا قصائده هي التي جعلت البعض يرى أن حافظاً كان أكثر قرباً بحسه الشعبي من الشعب من شوقي، ومن الطبيعي أن تتأكد هذه المقولة بمقارنة الوضع الاجتماعي لكل من الشعارين، فهذا كتب له أن يكون ربيب القصر، وذاك كتب له أن يعيش حياة الكفاف والكدح .

على أننا نود أن نوضح في ختام هذا المقال، أننا لسنا إزاء تقييم لمواقف عاطفية، كما أننا لسنا معنيين بالبحث عن الحس الشعبي، بل بالبحث عن الشعبية ، و الفرق بين أن أتعاطف مع جماعة معينة من الشعب الكبير، وبين أن أدرك المسؤولية الحضارية الكبيرة لرسالة الفن بالنسبة إلى شعب بأسره .

ولم يكن حافظ نفسه أقل إدراكاً منا نحن اليوم بقيمة إبداع شوقي والدور الذي أداه شعره في رحلة الشعر العربي الممتدة من الماضي إلى الحاضر ، وكثيراً ما عبر عن إحساسه بهذه القيمة وهذا الدور، بصفاء نفسى خالص، في أشعاره التي أهداها إلى صديقه شوقي. يقول في إحدى قصائده التي كتبها ليستقبله بها لدى عودته من المنفى، ثم تعجل بنشرها قبل عودته خوفاً من أن يدركه الموت ولا تصل إلى صديقه :

هذا أمرو قد جاء قبل أوانه  
إن لم يكن قد جاء بعد أوانه  
إن قال شعراً أو تُسَنَّم منبراً  
فتعوذا بالله من شيطانه  
تَخِذَ الخيال له براقاً فاعتلى  
فوق السُّهّا يَشُنُّ في طيرانه

ما كان يأمن عثرة لو لم يكن  
روح الحقيقة ممسكا بعنانه  
عاف القديم وقد كسسته يدُ البلى  
خلق الأديم فهان في خلقانه  
وأتى الجديد وقد تأنق أهله  
في الرقش حتى غرّ في ألوانه  
فجديده بعث القديم من البلى  
وأعداد سـؤدده إلى إبانه  
ورمى جديدهم فخر بناؤه

برواء زخرفه وبرق دهانه (٧)

ومع ذلك فسيظل لشعر حافظ قيمته الكبيرة بوصفه سجلاً صادقاً لعصره ،  
وبوصفه إسهاماً حقيقياً في حركة الشعر الحديث وحركة النهضة الحديثة في مصر بل  
في العالم العربي .

ولا ضير بعد ذلك أن يتميز شاعر عن شاعر آخر، وكاتب عن كاتب آخر، ومفكر  
عن مفكر آخر في عصر احتشدت فيه نخبة من الأعلام ليسهم أفرادها معه في حركة  
المد الحضارى .

ولانستطيع بعد هذا أن ندعى أننا قد أتينا على كل ما يؤكد مفهوم الشعبية من  
خلال دراسة مستقصية في شعر شوقي وحافظ ، إذ قد يحتاج هذا التفصيل إلى كتاب  
وليس مجرد بحث .

ولكن حسب هذا البحث أنه قد يثير الاهتمام بدراسة عناصر الأداء الفنى التى  
تؤدى إلى الشعبية لا عند الشعراء فحسب، بل لدى كل فنان ومبدع استطاع أو  
يستطيع بمقدرته على استيعاب تراثه الحضارى ، وقدرته الخالقة على التوصل أن  
يجمع من حوله أكبر حشد من أبناء الشعب عندما يجد فى تعبيره حس الماضى وحركة  
الحاضر وأمل المستقبل .

## الهوامش

- (١) شكيب أرسلان : شوقي أو صداقة أربعين سنة ط . الحلبي ١٩٣٦ ص : ٥٣
- (٢) نفسه ص : ٥٦
- (٣) Michel Foucault, The Order of Things, Tavistock Publications. 1970 P. 46 - 48
- (٤) أحمد شوقي : على بك الكبير - ط . الهيئة المصرية للكتاب ص : ٨١ ، ٨٢ سنة ١٩٨٣
- (٥) أحمد شوقي : مجنون ليلي ص : ٥١ ، ٥٢
- (٦) نفسه ص : ٦٤
- (٧) ديوان حافظ ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ص : ١٠١ ، ١٠٢





**شوقى وحافظ  
وأوليات التجديد فى  
القصيدة العربية المعاصرة**

**عبد العزيز المقالح**



تميزت سنوات النصف الثاني من القرن التاسع عشر في مصر على الصعيد الأدبي بكونها سنوات الجدل مع الأسلاف على ضوء المعارف الأدبية والفكرية الوافدة . وعلى الرغم من اتساع مساحة الجدل وتنوع دلالاته وصيغته واستمراريته حتى الآن فإنه قد كان في بدايته ، وقبل أن تتعدد الأساليب والمصادر وتتكاثر التفاصيل وتتعدد المخاوف ، أكثر واقعية وقدرة على تمثيل العلاقة بين القديم والجديد ، وأكثر قدرة على أن يؤثر تأثيراً عميقاً في إنجاح المحاولات الرامية إلى هدم الهوة القائمة بين الواقع والعصر ، وقد تخلف لنا من ذلك الجدل - الذي شارك فيه يومئذ المحافظون والمستنيرون على السواء - تركة طيبة لا نزال نسترجعها باحترام عميق ، ونقف إزاءها بإجلال أعظم ، فقد شكلت بكل أصواتها وأصدائها المدخل الطبيعي إلى العصر . وقد أثبت الجانب الموضوعي من ذلك الجدل الضروري والمفيد مع الأسلاف أن الخصام مع التراث ، أو التنكر له ، أمر مخالف لطبيعة الحياة والبشر ، كما أن الخصام مع الجديد والتنكر له لا يقل مخالفة لطبيعة الحياة والطبيعة البشرية ، إن لم يكن أكثر خطورة . وإذا كان ذلك الجدل قد نجح إلى حد ما في مجال الإصلاح الديني من خلال المواقف المميزة لرفاعة الطهطاوي وجمال الدين الأفغاني ومحمد عبده وعبد الرحمن الكواكبي إلى حد كبير في هذين المجالين ، فإنه قد تعثر في مجال السياسة والاجتماع ، وفي مجال التطور العلمي ؛ وهي مجالات كان أحد أعلام هذا الجدل ، وهو رفاعة الطهطاوي ، يؤكد ضرورتها حين قال :

« البلاد الإفرنجية بلغت أقصى مراتب البراعة في العلوم الرياضية والطبيعية وما وراء الطبيعة وأصولها وفروعها ، ول بعضهم نوع من المشاركة في بعض العلوم العربية ، وتوصلوا إلى فهم دقائقها وأسرارها ، غير أنهم لم يهتدوا إلى الطريق المستقيم ، ولم يسلكوا سبيل النجاة ولم يرشدوا إلى الدين الحق ومنهج الصدق . كما أن البلاد الإسلامية قد برعت في العلوم الشرعية والعمل بها وفي العلوم العقلية ، وأهملت العلوم الحكيمة بجماليتها ، فلذلك احتاجت إلى البلاد الغربية في كسب ما لا تعرفه وجلب ما تجهل صنعه ؛ ولهذا حكم الإفرنج بأن علماء الإسلام إنما يعرفون شريعتهم ولسانهم ، يعنى ما يتعلق باللغة العربية ، ولكن يعترفون لنا بأننا كنا أساتذتهم في سائر العلوم وتقدمنا عليهم » (١) .

يتحدث الطهطاوى هنا بحذر شديد عن تطور الآخرين ، وتخلف أبناء جلدته من العرب المسلمين ، وعن ضرورة أخذهم بكل الأسباب التى تجعلهم يتوصلون إلى معرفة العلوم وفهم دقائقها وأسرارها ، ويضيفون إلى « الطريق المستقيم » و « سبيل النجاة » ما يحمى استقلال بلادهم ، ويؤدى بهم إلى تقبل شروط الحياة الجديدة كاملة غير منقوصة . وما يحقق النبوءة التى أطلقها الأفغانى بعد ذلك ، وهو الرائد الذى جمع بين صفة العالم والتأثر وبين الفقيه والمفكر ، وهى النبوءة التى تقول : « إن هذا الشرق ، وهذا الشرقى لا يلبث طويلا حتى يهب يوماً من رقادته ، ويمزق ما تقنع وتسربل به هو وأبناؤه ، من لباس الخوف والذل ، فيأخذ فى إعداد عدة الأمم الطالبة لاستقلالها ، المستنكرة لاستعبادها » .

إنها أصوات جليلة تلك التى ارتفعت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، لتوقظ النائمين وتنبيه أشباه الموتى ، وقد أدت تلك الأصوات دورها التاريخى فى مجال الدعوة إلى الإحياء وفى مجال التحريض إلى النهوض الروحى والفكرى ، وقد أشبه الدور الذى اضطلع به الإحيائيون والنهوضيون - إذا جاز الوصف - دور رجال النهضة الأوروبية الذين دخلوا فى حوار مع الماضى وتراثه المتقدم عن الحاضر لتكون العودة وسيلة لتحديد الحاضر وليس للذوبان فى ذلك الماضى ، أو الاكتفاء باحتذائه ، وإنما ليكون القاعدة الأساس للانطلاق والتجاوز . وقد كان البارودى - قبل شوقى وحافظ - هو باني هذه القاعدة وواضع لبناتها الأولى فى مجال الشعر العربى ، وهو جدير بما نعت به نقاد الشعر العربى الحديث الذين أفاضوا فى الإشادة بدوره الإحيائى الجليل : « ولدينا فى ميدان الشعر أروع نموذج لعملية الإحياء هذه متمثلاً فى شخصية محمود سامى البارودى وفى شعره ؛ فقد عكف وهو بعد ضابط صغير حديث التخرج على قراءة مجاميع الشعر القديم ، وبخاصة ديوان الحماسة ، واطلع بذلك على أروع النماذج الشعرية المختارة من التراث الشعرى ، واستظهرها ثم انطلق يغنى ويعبر عن أزماته الخاصة والعامة ، فإذا هو صوت متميز النبرة بالقياس إلى من سبقوه من الشعراء . وقد نجح البارودى فى أن يستغل كل إمكانات الشعر القديم ، فلفت بذلك الأنظار إلى قيمة هذا الشعر سواء بما أنشأه من قصائد أو بما جمعه وقدمه للناس من « مختارات » ذلك الشعر . وفى غمار هذه المحاولة عادت إلى أسماع الناس أصوات قديمة متميزة النبرة ، خلال ما شاع فى تلك الفترة من مبدأ



« المعارضات » على يد البارودى نفسه ، وأيدى من ساروا على نهجه ، حتى الجارم ، وليست هذه المعارضات - فى مدلولها - إلا استعادة واستيحاء لقطع عزيزة من تراثنا الشعرى « (٢)

لقد كان واضحاً - يومئذ - أن مصر فى بداية مرحلة من مراحل التحول الحضارى والتاريخى . وكان لا بد أن تصنع هذه المرحلة رجالها وأن تخرج من بين المبدعين والمثقفين من يقود التحول ومن ييشر بالجديد القادم ، ويسعى إلى اختراق التقاليد والمفاهيم المتحجرة ، والمقاييس التى طال أمدها ، ولم تعد صالحة للبقاء ولا شك أن مظاهر التخلف فى شتى شئون الحياة الفكرية والأدبية قد عاقت هؤلاء القادة والرواد المستنيرين ووقفت على جوانب الطرقات ، وفى منتصفها ، ترميهم بشتى التهم ؛ الأمر الذى جعل الإحياء فى مجال الشعر يقتصر على الإحياء اللغوى والبلاغى ، وقصر التجديد على المضمون ، وجعل التكرار والمتابعة فى اقتفاء الشكل التقليدى قاعدة لا يمكن الخروج عليها أو إغفالها . وبدأ الجهد الإحيائى إلى مطالع هذا القرن وكأنه محاولة استلهاام الماضى البعيد والتغنى بأمجاده ومفاخره ، واسترجاع الحافل من ذكرياته ، فجاءت المحاولات التى تلت ظهور حركة الإحياء مقصورة على إبداع القصيدة وليس الإنسان ، وعلى إبداع الأسلوب وليس إبداع السلوك ، وتحدى المظاهر وليس تحدى الأعماق - أعماق الروح والعقل . وفى هذه الحدود تكون تجربة الإحياء فى الشعر قد نجحت وفشلت ؛ نجحت من حيث العودة إلى الماضى لاستلهاام النماذج الخالدة من التراث الشعرى ، وفى تجديد الأساليب البلاغية والتعبيرية ، فى حدود ما كان قائماً قبل عصور الانحطاط . وفشلت من حيث إن الجدل مع التراث الشعرى قد اقتصر على الاحتذاء وعلى إيجاد مبرر لتكراره وتقليده إلى إغنائه وتطويره بالتجاوز وبالتلاحم غير المكرور ، وبالاقتراب معه وبه من روح العصر ، لا أشياء العصر ومنجزاته السطحية .

وإذا كان واقع التخلف الاجتماعى والسياسى قد أعفى شعراء الإحياء ورواد القصيدة المعاصرة من تبعه هذا الفشل ، واحتسب لهم الزمن دورهم الرائد فى العودة إلى الينابيع والاتصال بالجنود ، فإن الأجيال التى أتت بعدهم هى التى تتحمل أكبر تبعات الفشل ؛ فقد ارتضت قناعة مطمئنة بالمضى فى تكرار نفس المسار ، حتى بعد

غياب العقبات التي اعترضت سبيل الرواد وحالت بينهم وبين الإبداع الحقيقي الشامل .  
لقد خلبت مكانة شوقي الشعرية وما بلغه من الشهرة والمجد أفئدة عشرات الشعراء من  
الأجيال اللاحقة ، وأوصد الإعجاب البالغ بمكانة شوقي - وليس بشعره - منافذ  
الخلق ، فساد التقليد أو كاد ، وتحولت الإرهاصات بالتحول والنهوض إلى محطات  
عقم وإجهاض .

لقد ذهب شوقي إلى فرنسا ، واكتشف وهو في مونبلييه أو باريس - كما قال  
وكما سنعرض له فيما بعد - أن الشعر أرفع من أن يسقط في مهاوى المديح ، لكنه  
عاد من فرنسا ليكون أشهر شعراء المديح في العصر الحديث . وفي فرنسا أيضاً كان  
شوقي قد اكتشف أن القصيدة الغنائية ليست كل الشعر ، وبدأ يكتب أولى محاولاته  
المسرحية ، لكنه تخلى عن محاولته الأولى . وتحول بعد عودته إلى الوطن من شاعر  
باحث عن التجديد إلى شاعر محافظ ، وقد ساعد ذلك التراجع الخائف كل المتعصبين  
الذين يرون في كل جديد غزواً فكرياً أجنبياً ، يسىء إلى التراث ، ويشوه الشعر ،  
ويقضى عليه ، ويفصل الأجيال عنه ؛ وهي تهمة ما تزال تتنفس بيننا حتى هذه اللحظة  
وهي لا تتنافى مع روح العصر واحترام التراث وفهمه وحسب ، وإنما تتنافى مع التراث  
نفسه ؛ فقد حملت إلينا صفحاته المشرقة أخصب محصلات الصراع التي عرفها الأدب  
العربي والشعر العربي بين المحافظين والمجددين . وهو الصراع الذي بدأ مع ظهور  
الإسلام وبلغ ذروته الرفيعة في أواسط العصر العباسي ، حين بدأت الحياة تشهد  
أشكالا أدبية أكثر توافقاً مع روح العصر . وانتقل التمرد من المضامين إلى التمرد على  
الشكل وإلى بقية أساليب التعبير الأخرى ، وشهدت الأوزان والعروض تغييرات ، تكاد  
تقترب كثيراً من هذه التغييرات التي شهدتها الحياة الأدبية في الثلث الأخير من هذا  
القرن ، بعد ظهور حركة الشعر الجديد .

وبعد هذا المدخل القصير ، هل نستطيع أن نتخيل وضع الحياة الأدبية والفكرية  
في مصر أولاً ، وفي بقية الأقطار العربية ثانياً ، لو أن ذلك الانبعاث الذي اتضحت  
معامله في النصف الثاني من القرن التاسع عشر قد استقامت أصوله ، ولم يعترضه  
شتى العوائق والمنبسطات ، أو هل كان أمر الخلاف السائد بشأن تجديد الشعر - على  
سبيل المثال - سيأخذ طابعه الراهن ويكتسب نفس الحدة الراهنة ؟ وهل كانت قضية

التجديد التى لم تستقر بعد على حال ستدخل كل هذه المراحل وتصنع كل هذه التعرجات والمنحنيات ، وتواجه كل هذا القدر من التخبط والحيرة ، وتزدحم بكل هذا الحشد المتناقض والمتنافر من الشعراء وأدعياء الشعر من المجددين وأعداء التجديد ؟؟ إنها مجرد أسئلة جئت بها فى آخر هذا المدخل ، لا للبحث عن جواب وإنما للتعبير عن خيبة الأمل فى حركة الإحياء والنهوض ، تلك الحركة التى كان مقدراً لها ومطلوباً منها أن تضطلع بدور التعبير عن مطامح الحياة العربية ، وعن الانتصار للتجارب الحضارية الأكثر تركيباً وتعقيداً . وهى - أى هذه الأسئلة - اعتراف بأن وضع الشاعر العربى يختلف عن وضع الشاعر فى أوروبا ، وفى بقية المجتمعات المتقدمة ، بسبب الوجود الاستعماري الذى مد شباكه على المنطقة العربية ، ثم بسبب الخوف الذى تركه هذا الامتداد الغريب نحو الجديد الوافد ، ويسبب عوامل التجزئة القومية ، وهى نفسها من صنع الاستعمار .

ومن هذا كله تتحدد ملامح الإشكال الحضارى العربى على كل المستويات ؛ وهو إشكال نابع من الاهتمام بالجديد والتجديد ، ومن الخوف منهما فى ذات الوقت ، ونابع كذلك من الحيرة فى حقيقة كون الإنسان العربى لا يستطيع أن يصير أوروبياً ، ولا يستطيع أن يبقى شرقياً ، فهو فى الأدب - على سبيل المثال - لا يستطيع أن يتمثل الأساليب والطرائق الأدبية الأوروبية ولا يستطيع يحافظ أن يكتفى بالأنماط الأدبية العربية الموروثة ، ولا هو كذلك استطاع - حتى الآن - أن يقدم صيغة حديثة ومقبولة يمتزج فيها التراث والمعاصرة ، صيغة لا تكون توفيقية أو كما يقال « تلفيقية » ، تجمع بين الجمود والطفرة ، وبين الخوف والشجاعة ، وإنما هى صيغة واقعية وتراثية مستمدة من أحداث التراث - تضع حداً للانقسام القائم بين ما هو قديم وما هو جديد ، بين ما هو تراشى وما هو معاصر ؛ صيغة تسعى من خلال الممارسة ذاتها ، لا من خلال الدراسات والأطروحات النظرية ، إلى تحقيق الوجود الحضارى للإنسان العربى الجديد ، ابن هذا العصر الراهن المتعين وليس ابن أى عصر آخر أتى أو سوف يأتى .

### بين شوقى وحافظ :

ولد أحمد شوقى عام ١٨٦٩ م وولد حافظ إبراهيم عام ١٨٧٠ . كان الفارق بينهما فى الميلاد عاماً واحداً ، وقد مات حافظ عام ١٩٣٢ ثم تبعه شوقى فى نفس

العام وكان الفارق بينهما فى الموت بضعة أشهر . ولم يكن التلازم أو التقارب بين الشعارين الكبيرين فى سنوات الميلاد والموت وحسب وإنما كان التلازم والتقارب بينهما فى طبيعة النشاط ذهنى الذى اختاره كل منهما بعيداً عن الآخر وهو الشعر . وفى اختيار ظروف مصر لهما ليكونا صوت الوجدان الوطنى ، وليكون شعرهما التعبير عن الهيجان والتوثب القومى على مدى أربعين عاماً ، كلٌ فى حدود موهبته ، وفى حدود قدرته على الخروج من تحكم البيئة والضغط السياسية والجمود الموروث .

وقد كان لهذا التلازم بين الشعارين تأثير غير عادى على الدارسين وعلى غيرهم من عشاق الأدب والشعر ، سواء فى مصر أو فى غيرها من الأقطار العربية ، حتى أصبح من الصعب أن يذكر اسم شوقى دون أن يضاف إليه حافظ والعكس . وأصبح الشعاران وكأنهما اسم واحد لشيء اسمه الشعر فى مصر . وكان هذا التلازم سبباً فى ظهور عشرات الدراسات المقارنة بين هذين الشعارين الكبيرين ، لكن معظم المقارنات التى يخلو لبعض الدارسين إقامتها بين شاعرين أو أكثر فى وجه أو أكثر من وجوه التشابه لا تخلو من أخطاء ، والاتجاه نحو المقارنات فى الأدب العربى الحديث نزعة تقليدية تعود إلى عصر المماثلات والموازنات بين الشعراء . فالدراسات الحديثة تؤكد أن لكل شاعر طابعه الخاص وخصائصه التى لا يشاركه فيها مخلوق سواه ، فضلاً عن قدرته الخاصة فى النظر إلى الأشياء وفى استنتاج واستخلاص الخبرات المختلفة فى الحياة . وقد تباينت وتعددت الفوارق بين الشعارين المتزامنين فى العصر ، شوقى وحافظ ، وحين كانت هذه الفوارق تتقارب وتتوازى فإنما لى تؤكد التمايز بين الطابعين المختلفين فى خصائصهما الفنية ، وفى كثير من الأحيان الموضوعية . وحتى حين نرى فى اتحاد أو تماثل المواضيع المتشابهة كالرثاء ومهاجمة الاحتلال أو التحريض عليه ، فإن أساليب تناول تختلف ، التعابير والصور تختلف ، حتى الكلمات نفسها تختلف ، مما يؤكد أن لكل شاعر من الشعارين لغته الخاصة به ، ومفرداته القرينية من نفسه ومن طريقة تفكيره . وعلى الرغم من كون اللغة عند الشعارين لغة تراثية ناتجة عن قراءة الشعر القديم وإطالة النظر فى طريقة بنائه ، وعلى الرغم من وحدة المصادر : أبو نواس ، البحتري ، أبو تمام ، المتنبي ، المعري ، ابن زيدون ، فإن لكل شاعر منهما قدرته على التأثير وعلى تمثيل اللغة وإعطائها من



نفسه ، ثم إغنائها أو إفقارها طبقاً لحجم الموهبة ، وصدق المعاناة ، واتساع  
أو انحسار ثقافة الشاعر .

وقد كان أحمد شوقي - بلا أدنى ريب - أقدر من رفيقه ومعاصره حافظ إبراهيم  
على الاقتراب بالشعر من روح العصر ، وكان أكثر منه قدرة على المزج بين ما ورثه عن  
الأسلاف من أساليب بلاغية وما قدر على استيعابه من المفاهيم الجديدة ، وإذا كانت  
الدراسات النفسية الحديثة تلح على إثبات أن بعض الأفراد يولون باستعدادات خاصة  
فإن شوقي قد ولد أكثر استعداداً من رفيقه حافظ ، ليكون شاعراً ولا دخل هنا للبيئة  
المترفة أو البيئات الجديدة التي تنتقل الأول بين ظهرانيها . صحيح أن العلاقة بين الفرد  
والمجتمع بمعناه الواسع - وهي علاقة تقوم على تبادل التأثير والتأثير - تترك بصمات  
واضحة في وعي الفرد ، وتسهم إلى حد كبير في بناء شخصيته وبلورة مقوماتها ،  
إلا أن الاستعداد الخاص ، وهو ما يسمى بالموهبة حيناً وبالعبقرية والتفرد أحياناً  
أخرى ، يلعب دوراً رئيسياً في التكوين الجوهرى للفرد ، وفي تزويده بقدر من الحضور  
الخصب في أى مجال من المجالات ، وفي جعل نفس الموهوب أو العبقرى في حالة  
يقظة دائمة صوب أسئلة الحياة المختلفة ، لكى يختار منها الأهم فالهم ، مع تجاوز  
العادى والمألوف . وليس فى هذا الموقف المنصف لشوقي ما يسىء أو ينتقص من قدر  
حافظ . وقد كان هو أول معاصرى شوقي اعترافاً بالفارق بينهما ، على الرغم من  
الدسائس والتعصب والمحاولات المختلفة لتحويل حياة الشاعرين إلى ميدان صراع  
هائل وحروب لا تتوقف .

إن التجرد من التعصب ، ومحاولة الخروج من دائرته الضيقة حلم بعيد المنال فى  
كل عصر ، وهو فى عصرنا أبعد منه فى كل العصور . وخطر التعصب لا يقف عند حد  
الإعجاب المبالغ فيه لشاعر ما أو سياسى ما ، أو رجل دين ما ، وإنما الخطر الحقيقى  
أن يستقطب المتعصب خلفه عدداً من الأنصار والأدعياء ، الذين يتحولون مع مرور  
الوقت إلى جمهور غوغائى يفسد دنيا الأدب والسياسة والفن ، ويصيبها بكارثة لا تفتأ  
تحرق وتدمر حتى تذهب بالآثار العظيمة التى تركها الأديب أو السياسى أو الفنان .  
وهذا ما كاد يحدث مع المتعصبين للشاعرين شوقي وحافظ ، حينما انحرف التعصب  
من الحديث عن القضية الكبرى للشاعرين إلى « قضية » أخرى ليست قضية أساساً ،  
وهى قضية أيهما أكبر من صاحبه وأيهما أشعر من الآخر .



وأشوأ ألوان التعصب وأشدّها خطراً ذلك الذى يتسلل إلى مناهج البحث وأساليب الدراسة العلمية ، وحين يسيطر الانحياز على ضمير الباحث ، فيتحول جهده العلمى إلى نشاط عبثى لا جدوى منه ، إلى مجموعة من الأحكام المعتسفة الخاضعة لنزوات النفس ولشاعر الإرضاء والإسقاط دون حق ، وبلا مراقبة للنفس أو عتاب لما يصدر عنها من تعصب أو انحياز ، يبعدها عن مقام تلك النفوس التى تنظر إلى الأشياء والأشخاص من خلال منظار العدل والإنصاف ، وتخضع كل استنتاجاتها لمنطق العقل والتحليل . وإذا كان قد نال الشعاعين فى حياتهما الكثير من أذى التعصب فإن التعصب والتنافس من حولهما قد تزايد بعد أن صارا فى ذمة التاريخ . وقد انتقل هذا التعصب فى أحيان كثيرة إلى قاعات البحث ، وإلى الدراسات الجامعية ، وظهر بين الباحثين وأساتذة الجامعة من يتعصب لأحدهما على حساب الآخر تحت ستار البحث العلمى والدراسات المنهجية . ولعل المرحوم الدكتور طه حسين فى كتابه (حافظ وشوقى) أقرب الدارسين إلى الموضوعية فى أحكامه على الشعاعين الكبيرين ، وما يزال أبعد الدارسين عن دائرة التعصب ، وليس أدل على ذلك من هذا التعريف الذى يتناول التكوين الثقافى للشاعرين ومدى قرب طبيعة هذه الثقافة أو بعدها عن الجديد والتجديد ، ومدى قدرة كل منهما على إعادة تشكيل التراث والاستفادة من معارف العصر . يقول طه حسين عن حافظ إبراهيم :

« فأما طبيعة حافظ فيسيرة جداً لا غموض فيها ولا عسر ولا التواء ، وهذا اليسر هو الذى يحببها إلينا وهو الذى يجعلها فى الوقت نفسه فقيرة قليلة الحظ من الخصب والغنى ، حافظ تلميذ صريح للبارودى قلده منذ نشأته ، ثم تشجع فقلد المتقدمين الذين كان يتأثرهم البارودى نفسه . وكما كان علم البارودى بالأدب محدوداً ، لا يتجاوز الأدب القديم يحفظه وقلما يفقه عميقه ، فقد كان علم حافظ محدوداً كذلك ، كان حافظ يلم بالفرنسية ولكنه لم يكن يتقنها لا نطقاً ولا فهماً . ستقول ولكنه ترجم البؤساء واشترك فى ترجمة كتاب فى علم الاقتصاد مع صديقه مطران . وهذا حق فقد ترجم البؤساء ، أو مقداراً من البؤساء ، ولكن فى أى مشقة وجهد . رحم الله حافظاً لقد لقى فى ترجمة البؤساء عناءً عظيماً ، عناء فى استشارة المعاجم ، وعناء فى الصيغة العربية نفسها . وكثيراً ما كان حافظ يعجز عن فهم فكتور هوجو فيقيم نفسه مقامه ويعوضنا

من معنى الكاتب الفرنسى لفظه هو بما فيه من جزالة وروعة . أما كتاب الاقتصاد  
فسل صديقه مطران ينبئك بالخبر اليقين . لم يستقد حافظ إذن لأدبه وشعره من اللغة  
الفرنسية شيئاً يذكر . فهو غير مدين لأوروبا بشيء من أدبه . ثم لم يكن حافظ فقيهاً  
بالأدب العربى إذا توسعنا فى معنى الأدب . لم يكن يحسن علوم العرب ولا فلسفتهم ،  
بل لم يكن يعرف من هذه العلوم والفلسفة شيئاً . إنما كانت ثقافته من كتاب الأغانى  
ودواوين الشعراء . وكان يفهم الأغانى والدواوين بقدر ما يستطيع ، فيصيب كثيراً  
ويخطئ أحياناً . ويكفى أن تقرأ مقدمة ديوانه لتراه يزعم أن السفاح قد أفنى أمة  
بأسرها لبيتين من الشعر قالهما «سديف» لتعلم إلى أى حد بلغت ثقافة حافظ ،  
فلم يفن السفاح أمة ، وإنما نكل بالأسرة الأموية تنكيلاً شديداً ، لم يفنها ولم ييدها .  
ولكن حافظاً كان يظن فى أول هذا القرن أن إفناء الأمويين إفناء لأمة . غنيت ذاكرة  
حافظ ولكن عقله ظل فقيراً فاعتمدت شاعريته على الذاكرة من جهة وعلى الحياة  
المحيطة به من جهة أخرى . استمد موضوع شعره من هذه الحياة واستمد صورة  
شعره من تلك الذاكرة . وكانت ثقافة حافظ العقلية محدودة فلم ينفذ عقله إلى طبائع  
الأشياء ولم يصل إلى أسرارها ، فعجز عن إجادة الموضوع ، ولكن ذاكرته كانت قوية  
جداً ، وكان حظه من الحفظ غريباً ، وكان قد ابتكر لنفسه سليقة عربية ، أو قل سليقة  
أعرابية ، فأتقن الصورة وبرع فيها ، وكان أقرب تلاميذ البارودى إلى البارودى . تجد  
هذا الشعور حين تقرأ الفنون الشعرية التى برع فيها حافظ ، وحين تقرأ رثاءه وشكواه  
للزمان وتصويره للسياسة والاجتماع . لن تجد فى هذا الشعر عمقاً وإن حالته  
وأخرجته من صورته الرائعة فلن يترك فى نفسك أثراً ، ولكنك واجد فى صورته نفسها  
وفى الألفاظ التى يتخيرها الشاعر وفى الأسلوب الذى يلائم به بين هذه الألفاظ ،  
ما يملأ نفسك لوعة وحزناً وحباً وإعجاباً . كانت نفس حافظ بسيطة يسيرة لا حظ لها  
من عمق ولا تعقيد ، وكانت هذه الخصال نفسها محببة إلى الناس مؤثرة فيهم .  
وكان شعر حافظ صورة صادقة لهذه النفس البسيطة اليسيرة فأحبوه كما أحبوا  
مصدره وأعجبوا به كما أعجبوا بينبوعه . ولما كانت نفس حافظ فى جوهرها  
نفساً مصرية كانت قطعة من هذه النفس المصرية الإسلامية التى تجد بساطتها  
وسذاجتها فى كل أثر من آثار المصريين المسلمين ، فلم لا يحبها الناس ، وإنما  
ينظرون فيها إلى صورهم تعكسها مرآة صافية وضيئة نقية لا يشوبها صدأ  
ولا يغشاها غبار » (٢) .

تلك هي طبيعة حافظ كـ صورها طه حسين عن قرب ، ومن خلال معايشة ومتابعة خالية من التعصب والتعميم . وهي صورة تحبب إلينا حافظاً الإنسان ، حافظاً البسيط واليسير ، ولكنها لا تكاد تعثر سوى على اليسير جداً من ملامح الشاعر المجدد . وهذه هي صورة شوقي كما رسمها طه حسين من نفس الموقع :

« أما طبيعة شوقي فشئ آخر : معقدة ينبئنا شوقي نفسه بتعقيدها ، فيها أثر من العرب وأثر من الترك وأثر من الشركس ، التقت كل هذه الآثار وما فيها من طبائع واصطلحت على تكوين نفس شوقي فكانت هذه النفس بحكم هذه الطبيعة أو الطبائع أبعد الأشياء عن البساطة وأناها عن السذاجة ، وهي بحكم التعقيد خصبة كأشد ما يكون الخصب ، غنية كأوسع ما يكون الغنى ، ثم لم تكد هذه النفس الخصبة الغنية المتوقدة تتصل بالحياة حتى لقيت من أحداثها وتجاربها ومن كنوزها وغناها ما يزيد ما خصباً إلى خصب وثروة إلى ثروة ، كان شوقي يحسن التركية وكان متقناً للفرنسية قد برع فيهما نطقاً وفهماً . وكان في أول أمره كثير القراءة حريصاً على الفهم ، فقرأ كثيراً وتمثلت نفسه ما قرأ أو ما فهم ، وانضم إلى هذه العناصر ... عنصر جديد هو العنصر الفرنسي الذي عمل في عقله وخياله ومزاجه كله ، ونمت العناصر الأخرى بالقراءة وبالحياة ، عاشر شوقي العرب في شعرهم وأدبهم فعظم حظه من العربية وعاشر الترك في حياته اليومية واتصل بهم أشد الاتصال فعظم العنصر التركي فيه ، ولسوء حظ الأدب الحديث لم يعاصر شوقي قدماء اليونان كما عاشر قدماء العرب ولو قد فعل لأهدى إلى مصر شاعرها الكامل .

كان شوقي في أول أمره مثقفاً يحب الثقافة ويشتد في طلبها والتزود منها ، ولكنه كان كغيره من الشبان المصريين يسيرون في الدرس والتحصيل على غير هدى ، ولا سيما حين يدرسون في أوروبا ، لا يقرأون من الأدب الفرنسي إلا ما لا بد للرجل المثقف من قراءته من هذه الآثار العليا التي فرضت نفسها على الناس فرضاً ، فأما التائق في الثقافة والتماس الترف في الأدب فلا حظ لهم فيه . وكذلك كان شوقي حين ذهب إلى فرنسا آخر القرن الماضي . إذا ذكر الشعر الفرنسي ذكر « لامرتين » وبحيرته التي ترجمها إلى العربية ، وأذكر « لافنتين » وأساطيره التي قلدها في العربية وإذا ذكر الفلسفة ذكر « جول سيمون » . ومن المحقق أن آثار لامرتين ولافتين



آيات فى الأدب الفرنسى وأن فلسفة جول سيمون لها قيمتها ، ولكنك لا تلاحظ أن شوقى يذكر « بودلير » أو « فرلين » أو « سولى بريدن » أو « مالرميه » من الشعراء الفرنسيين ، ولا تراه يذكر « تين » أو « رينان » أو « برجسون » من الفلاسفة . ذلك لأنه لم يكن يسير فى ثقافته على هدى ، وإنما كان يأخذ من الأدب الفرنسى أيسره وأدناه إلى متناول اليد . وكذلك كان تجديد شوقى متأثراً بهذا الحظ من الثقافة الفرنسية أى أنه يتأثر بالقديم الفرنسى أكثر مما كان يتأثر بالجديد ، ولو قد اتصل شوقى بالمجدين الذين عاصروه فى شبابه من شعراء الفرنسيين لسلك شعره سبلا أخرى . ولكنه لم يفعل ، ولكنه لم يطلق لطبيعته على ما هى عليه حريتها بل قيدها وردها كارهة تتأثر فى إنتاجها الأدبى بسياسة العصر حينئذ وما كان يحيط به من الظروف . ولو قد أطلقها ، أو أرسل لها العنان بعض الشئ لغيرت حياة الشعر العربى الحديث « (٤) .

كان طه حسين رقيقاً وعنيفاً مع الشاعرين المتزامنين شوقى وحافظ ، ولم تخرج به رفته كما لم يخرج به عنفه عن دائرة الموضوعية ، وكان فى رفته بعيداً عن اللين والمداهنة اللذين أظهرهما أنصار شوقى وحافظ ، أمثال الدكتور الحوفى والدكتور الكيالى (٥) ، كما كان فى عنفه بعيداً عن نزق الخصوم وشططهم ، أمثال الأستاذ العقاد ؛ فطه حسين يوزع رفته على الشاعرين بالتساوى ، وهو إذ يعنف على شوقى ويشدد فى قسوته ، فذلك لأن شوقى أجهض الشاعر الكبير فى نفسه ، وأهمل ثقافته الواسعة ، ولم يستفد مما أتيح له من وسائل الثقافة العربية والأجنبية ، بعكس حافظ الذى بذل من المحاولات ما جعله يطاول شوقى رغم قلة الزاد ، ويزاحمه تاريخياً فى الاسم ، وإن لم يصل إلى مستوى قامته الكبيرة .

وقد حاول طه حسين - ولكن فى حدود - تعويض حافظ إبراهيم عن قصور الشاعرية بالحديث عما أسبغه عليه الشعب من عطف يعوض ما فاتته من حياة القصور ومن رعاية الملوك ، وما عاناه فى بداية حياته من ألوان الحرمان . يقول طه حسين :

« هو ذا صديق الشعب كله ، صديق الفقراء والأغنياء وأوساط الناس ، صديق العلماء المستنيرين وصديق غيرهم من الذين لا حظ لهم من ثقافة ، أو ليس لهم من الثقافة إلا حظ ضئيل ، تراه فى كل بيئة وتراه فى كل مكان ، تراه فى حديقة الأزبكية يقرض الشعر وتراه فى الشوارع يماشى أصدقاءه باسم الثغر مشرق الوجه مظلم النفس ضاحكاً مما يحزن ومما يسر » (٥) .

وربما أدرك طه حسين أن في هذه الإشارة وغيرها ما قد يغضب شوقي في عالمه الآخر ، وما قد يضعف موضوعية الموقف غير المنحاز ، فانطلق يصور خوف حافظ وفقدانه حرية التعبير الصريح عن آلام الشعب بعد أن فقد بؤسه ، واغتنى بعد فقر واطمأن بعد اضطراب ، فقد صار حافظ موظفا والموظفون في مصر - كما يقول الدكتور طه - « عبيد مهما تكن الحكومات القائمة ، يجب أن يقدروا لأرجلهم موضعاً قبل الخطو وألا يقولوا إلا بمقدار » . وطه حسين وهو يتحدث عن فترات الصمت والمسايرة في حياة الشاعرين لا يشبه حافظاً في عهده الأخير كما يفعل غيره من الدارسين بعهد شوقي في القصر ، ولكنه يعكس الموقف فيشبه حالة شوقي في القصر بحالة حافظ في الوظيفة حين يقول : « شوقي إذن كحافظ يوم نفى إلى دار الكتب ؛ ربة شعره سجيئة ، ولكنها سجيئة في قفص ذهبي هو القصر ، تتغنى ولكن بغناء فاتر هو المدح.. وقد قيد شوقي ربة شعره هذه بنفسه منذ كان في باريس ، فلما عاد إلى مصر ظهر أن القيد الباريسي لم يكن ثقيلاً كما ينبغي فأضيف إليه قيود وأغلال وأصبحت ربة الشعر أسيرة الأمير لا تنطق إلا بما يريد وحين يريد » (٦) .

وقد بقى في هذه المقارنة أو الموازنة التي أقامها الدكتور طه بين الشاعرين هذه الفقرات التي ختم بها كتابه « حافظ وشوقي » وفيها خلاصة الحيثيات التي أقام عليها آراءه الجريئة في الشاعرين ، وفيها الحكم الأخير عن أي الشاعرين أفضل :

« ثم يقبل صيف هذا العام فيخترم حافظاً وهو يتأهب للحرب كما تأهب أخيل بعد أن انحاز تحت الخيمة دهرًا ، ويقبل خريف هذا العام فيطفيئ جذوة شوقي في هدوء ودعة يلائمان ما كان يمتاز به شوقي في حياته من هدوء ودعة . وكلا الشاعرين قد رفع لمصر مجداً بعيداً في السماء ؛ وكلا الشاعرين قد غذى قلب الشرق العربي نصف قرن أو ما يقرب من نصف قرن بأحسن الغذاء ؛ وكلا الشاعرين قد أحيا الشعر العربي ورد إليه نشاطه ونصرتة ورواه . وكلا الشاعرين مهد تمهيداً للنهضة الشعرية المقبلة التي لا بد من أن تقبل . هما أشعر أهل الشرق العربي منذ مات المتنبي وأبو العلاء من غير شك . هما ختام هذه الحياة الأدبية الطويلة الباهرة التي بدأت في نجد وانتهت في القاهرة وعاشت خمسة عشر قرناً أو أكثر ، والتي ستستحيل وتتطور



وتستقبل لوناً جديداً من ألوان الفن وضرباً جديداً من ضروب المثل العليا للشعر . هما  
أشعر العرب في عصرهما ، ولكن أيهما أشعر من صاحبه ؟

أفتري أن ليس من هذا الحكم بد ؟ أفتري أن تفضيل أحد الرجلين على صاحبه  
يغنى أو يفيد ؟ نعم ليس من هذا الحكم بد ، لأنه تقرير الحق الواقع ، وفي هذا الحكم  
نفع عظيم لأنه وضع للأشياء في نصابها ، ولأنه يبين للمبتدئين في الشعر من الشبان  
أين يكون المثل الأعلى . أما أنا فلا أستطيع أن أقول إن أحد الشعاعين خير من  
صاحبه على الإطلاق . ولكن شوقي لم يبلغ ما بلغ حافظ من الرثاء ولم يحسن  
ما أحسن حافظ من تصوير نفس الشعب وألامه وأماله . ولم يتقن ما أتقن حافظ من  
إحساس الألم وشكوى الزمان . لم يبلغ شوقي من هذا ما بلغ حافظ . وهو بعد هذا  
أخصب من حافظ طبيعة ، وأغنى منه مادة ، وأنفذ منه بصيرة وأسبق منه إلى  
المعاني ، وأبرع منه في تقليد الشعراء المتقدمين . لأن حافظاً كان يقلد في الألفاظ  
والصور ، وكان شوقي يقلد فيها وفي المعاني أيضاً . ولشوقي فنون لم يحسنها حافظ  
وما كان يستطيع أن يحسنها . شوقي شاعر الغناء غير مدافع ، وشوقي شاعر  
الوصف غير مدافع ، وشوقي منشئ الشعر التمثيلي في اللغة العربية . يلتقى الرجلان  
في كثير ، ويفترق الرجلان في كثير ، ولكنهما على كل حال أعظم المحدثين حظاً  
في إقامة الحديث « (٧) .

وبهذا تقترب الصورة الموجزة للشاعرين الكبيرين من الاكتمال وقد أكون أسهبت  
في الإيجاز وأسرفت ، أو أطلت فيما اقتبسته عن كتاب « حافظ وشوقي » لكن  
الإسهاب في تتبع الملامح العامة للتلازم والمقارنة بين الشاعرين ضرورة فرضها هذا  
التلازم التاريخي بينهما ، وهذا التداعي الذي يفترض وجود الآخر بمجرد استحضر  
صاحبه . أما عن إطالة الاقتباس عن طه حسين فقد تعمدت هذه الإطالة لعدة أسباب :  
منها أن الدراسة التي كتبها طه حسين عن شوقي وحافظ ، وهو شاهد محايد من  
عصرهما ، كانت وما زالت حتى الآن من أهم الدراسات التي صدرت عن هذين  
الشاعرين ، إن لم تكن أهمها ، فقد وضعت القاعدة التاريخية والاجتماعية لجوهر  
عصرهما وسيرتهما ، ولما أثاره ، ثم مثله ، شعرهما في حياة مصر وبقية الأقطار  
العربية . وما يصدر بعدها من دراسات عن الشاعرين فقد أفادت منها كثيراً ، وليس

جديد بعض هذه الدراسات سوى مجرد إفاضات وتوسعات لا أكثر . أما السبب الأهم لإطالة الاقتباس فيعود إلى محاولة الإشارة إلى وجود نمطين من الكتاب أو أكثر في حياتنا الثقافية المعاصرة ، أحدهما ينتمى إلى الجديد ، أو يدعى الانتماء إليه ويعلن نفسه ثائراً باسم الجديد على كل ما ليس بجديد وعلى كل شاعر وأديب لا يثور على القديم ، ثم لا يلبث هذا النمط أن يتوقف عن ادعائه الانتماء إلى الجديد . ليس ذلك وحسب وإنما هو يتراجع ، ويتراجع إلى أن يصبح من أخطر « أصنام القديم » الذى حاول تحطيمه . والنمط الآخر وهو نمط الثائر الموضوعى الذى يختار طريق الجديد حقاً ، لكنه يرفض أن يغالى فى ثورته ، أو أن تأخذ هذه الثورة أسلوب النعمة أو السخرية أو الإثارة ، وينصب اهتمامه فى قضية القديم والجديد على التقييم الموضوعى ، والترحيب بكل إضافة إلى الجديد - مهما كان قدرها . وهذا النمط لا يساير ولا يجمال ولا يتغاضى عن الأخطاء ، لكنه فى الوقت ذاته لا يزايد ولا يضخم الأخطاء ولا يحتقر المبدعين - مهما كان حظهم من الإبداع - ولا ينظر إليهم كأصنام ينبغي أن ينهال عليهم بمعوله تكسيرا وتحطيماً .

إن هذين النمطين من الكتاب والنقاد شائعان فى حياتنا الأدبية والفكرية ، ولهما فى كل قطر عربى أمثلة ، وأنصار ، ومعجبون ، ومتحمسون . وقد كان العقاد نموذجاً لأحد النمطين ، كما كان طه حسين نموذجاً للنمط الآخر . والعقاد نفسه هو الذى يصف أحمد شوقى بالحنوتى الندابة ، ويدعو الناس إلى الانصراف عنه وعن شعره الغث ، وكان يصرخ فى وجه القارئ : « فبالله ما لهذا الحانوتى الندابة وللأدب الحى الذى هو حياة الأمم ، وباعث القوة ، ونافث الحرارة فى عروقها . وحافزها إلى أجل المساعى !! » (٨) .

أين هذه الشتائم من ذلك النقد العميق الرصين الذى لا ينكر ضعفاً ولا يخفى امتيازاً ، ثم أين العقاد الأول ، الثائر على « أصنام التقاليد » من العقاد الثانى حامى حمى التقاليد ؟ إنه الجذور الرافضة والنمط الشائع فى حياتنا المعاصرة يبدأ بارتداء القبعة وأربطة العنق ، ثم تتحول القبعة لعد سنوات إلى عمامة كبيرة ، ورباط العنق إلى

مسبحة طويلة . والظاهرة تتكرر فى كل الأجيال ، وحين نمد أيدينا ونقترب بعقولنا من استيعاب خلاصة رحلة الرواد وبقايا فكر عصر « النهضة » تكون النتيجة هذا الخواء المعتم ، وهذا الفقر المدقع من المنهج ومن العلاقات بين الأجيال المتعاقبة ، ومن كون صيغة البداية تأتى فى الخاتمة ، أو صيغة الخاتمة لا تأتى فى البداية كما كان يجب ، وكما هو مطلوب حتى نتمكن من الخروج من زمن الثبات ، ومن زمن الرفض لتقبل أسوأ النماذج وأكثرها تخلفاً واجتراراً .

إن خمسين عاماً مضت منذ رحل عن عالمنا الشاعران الكبيران شوقي وحافظ قد صنعت الأعاجيب فى عالم الشعر ، فالأعوام الخمسون على الرغم من ربود فعل عوامل التراجع والنكوص قد حملت الشعر ، أو بعض نماذجها إلى أصقاع فنية ونفسية جديدة ، فقد غيرته مضمونا ، كما غيرته شكلاً ، ثم غيرته مضمونا وشكلاً ، وأوجدت فيه ن أشكال الإبداع ، وأشكال « البدعة » ما لا طاقة أحياناً للمجتمع العربى المتخلف - مجتمع النخبة المنعزلة - على استيعابه أو تقبله ، أو من القدرة على مقارنة أشكاله بالأشكال الجديدة من الحياة . ولعل المسافة التى قطعها الشعر منذ رحيل هذين الفارسين ، لا تقل - إن لم تكن تزيد - عن المسافة التى قطعها الشعر منذ عهد امرئ القيس إلى عهدهما . وهذا التحول العجيب فى عالم الشعر لم يحدث هكذا فجأة ومن غير أسباب أو شروط ، ولكنه تم تحت تأثير عوامل عديدة منها الاجتماعى والاقتصادى ومنها السياسى والصناعى « المستورد » . ولعل العامل الأخير بالنسبة إلى الوطن العربى أخطرهما جميعاً على الرغم من استيراده . فالتحولات الاجتماعية لاتزال فى الحضيض من سلم التغييرات الحديثة ، والعلاقات بين الريف والمدينة ، بين الحاكم والمحكوم ، بين المالك ومن لا يملك ، لا تزال هى نفسها علاقات القرن الرابع عشر أو الثانى عشر ، على الرغم من الوسائل والأشكال والمظاهر التى صنعتها عوامل خارجية لا يزال المواطن العادى ينظر إليها - فى غياب الوعى الحقيقى - بقدر كبير من النفور والخوف .

ولا بد لمن يتصدى للحديث عن ملامح التجديد الأولية فى شعر شوقى وحافظ أن يمهد لذلك الحديث بملاحظات عن مفهوم الشعاعين للتجديد ؛ ذلك لأن وجود مثل هذا المفهوم سوف يساعد الباحث على إدراك طبيعة المقاييس أو المعايير الفنية والموضوعية التى أنتج الشعاعان شعرهما تحت تأثيرها المباشر أو غير المباشر . ولأن أحمد شوقى قد كان - كما سبقت الإشارة إلى ذلك - يمتلك ثقافة أرحب وأعمق من ثقافة زميله - فقد جعلته هذه الثقافة يكونُ بعض المفاهيم والتصورات عن الشعر ووظيفة الشاعر ، وقد عبر عن بعض هذه المفاهيم فى شعره وعن بعضها الآخر فى نثره ، وليس كذلك حافظ إبراهيم الذى لم يهتم أو أنه لم يلتفت إلى استخلاص مفهوم أو تصور للشعر ومهمته ، ولم يؤثر عنه - فى حدود ما أعلم - أى كتابات نثرية تشير من قريب أو بعيد إلى مفهومه للشعر ، سوى ما قد نستخلصه نحن من أبيات شعرية متناثرة هنا وهناك فى قصائده ، يشير فيها من بعيد إلى ما يكاد يعتبر تصوراً للشعر أو للعملية الشعرية ، ولا يكاد يخرج به كثيراً عن فهم الأقدمين ولا عن إطار المفاهيم التقليدية .

ولا يعيب حافظاً أو يرفع من شأن شوقى أن الأول لم يكن له دراية واضحة أو غير واضحة بالشعر وطبيعته ؛ فالمفهوم وحده أو النظرية فى حد ذاتها لا تصنع الشاعر ولا تحدد مكانته بين الشعراء ، ولا تقدم أو تؤخر فى مستوى إبداعه ، فهناك شعراء كثيرون ظهروا بعد حافظ وشوقى وكانت لهم مكانتهم فى عالم الشعر ، لم يصدر عنهم ما يمكن اعتباره رؤية معاصرة أو تقليدية نحو الشعر ، ووجد بالمقابل شعراء كانت لهم نظرات وآراء فى الشعر وصياغته وفلسفته ولكنهم لم يتركوا فى الشعر نفسه ما يذكر . وربما كان الكاتب الكبير الأستاذ عباس محمود العقاد من الصنف الأخير من الشعراء ، فقد ملأ حياته وشغل الناس بآرائه ومفاهيمه حول الشعر ، لكنه كتب شعراً لا يرقى به إلى درجة حافظ فضلاً عن مكانة شوقى . وترتيباً على ذلك فإن الشاعر الحقيقى إنما يكون بشعره وحده لا بآرائه أو بنظرياته عن الشعر . وهذا لا ينفى أن بعض الشعراء العظام فى مختلف العصر قد يجمعون بين التنظير والإبداع ، بين الشعر والتصور لمفهوم الشعر . ولا بأس بعد هذا التوضيح من أن نقرب مما يمكن اعتباره مفاهيم معاصرة للشعر عن كل من حافظ وشوقى . وسنكتفى من حافظ بأبيات نقتطعها من بعض قصائده ، لعلاقتها بمفهومه للشعر والتجديد . يقول من قصيدة



طويلة يهنئ بها رفيق رحلته الشعرية أحمد شوقي بمناسبة تكريم الأخير وتنصيبه  
أميراً على شعراء عصره :

أعـيـدى على الأسماع ما غرّدت به  
يراعة شوقي فى ابتداءٍ ومقطع  
براهـا البـارى فلم يـنبُ سـنـها  
إذا ما نَبَا العسّال فى كف أروع  
مواقعها فى الشرق والشرق مُجذبٌ  
مواقع صَيَّب الغيث فى كُلِّ بلقع  
لديها وفود اللفظ تنساق خلفها  
وقُود المعانى خُشّعا عند خشمع  
إذا رَضِيتُ جاءت بأنفاس روضة  
وإن غضبت جاءت بنكباء زعزع  
على سَنّها رفق يسيل ورَحْمَةٌ  
وروح لمن يأسى وذِكْرٍ لمن يعى  
تسابق فوق الطرس أفكار ربّها  
سبّاق جِياد فى مجال مُربّع  
تطير بُروقُ الفكر خلف بُروقها  
تُناشدها باللّه لا تتسرعى  
تُحاولُ فَوْتُ الفكر لو لم تكفها  
أنامله كَفَّ الجـمـوح المـروع



لقد شاب من هول القوافى ووقعها  
وإتياناه بالمعجز المتمنع  
ومنها يخاطب الشاعر :  
بكيت على سر السماء وطهرها  
وما ابتذلوا من خدرها المترفع  
شياطين إنس تسرق السَّمع خلْسَةً  
ولا تحذر الخبوء للمتسمع  
وسينية للبحترى نسختها  
بسينية قد أخرست كل مدع  
أتى لك فيها طائعا كل ما عصى  
على كل جبار القريحة المعى  
شجا « البحتري » « إيوان » « كسرى » وهاجه  
وهاجت بك « الحمراء » أشجان مُوجع  
وقفت بها تبكى الربوع كما بكى  
فيا لكما من واقفين بأربع  
فنسجك كالديباج حلأه وشييه  
وفى النسج ما يأتى بشوب مرقع  
وشعرك ماء النهر يجرى مجددا  
وشعر سواد الناس ماء بمنقع (٩)

وإذا حاولنا استخلاص مفهوم للشعر من خلال هذه الأبيات فإننا سوف نعثر على مجموعة من المفاهيم التقليدية التي لم تأت وليدة التجربة الشخصية وإنما جاءت صدى للقراءة والتأمل في التعريفات الموروثة للشعر ، ومن هذه التعريفات ما يرتبط بمفهوم الإلهام وهو مفهوم إسلامي ، وما يرتبط بفكرة شيطان الشعر وهو مفهوم جاهلي ، وما يشير إلى وفود اللفظ وبروق الفكر وهو المفهوم التاريخي عن اللفظ والمعنى ، وربما يكون البيت الأخير من هذه الأبيات قد تضمن لمحة جديدة يمكن أن تكتسب صفة البداية للبحث عن تكوين مفهوم جديد ومغاير للمفاهيم التقليدية السابقة ، مفهوم الشعر « النهر » الذي لا بد أن يكون مأؤه جديداً ومختلفاً عن مياه المستنقعات الراكدة الجامدة . وهذه أبيات من قصيدة أخرى يحيى فيها حافظ إبراهيم أيضاً صديقه أحمد شوقي ويرحب به بعد عودته من المنفى :

قل للذي قد قام يشئو أحمدا

خلّ القريض فليست من فرسانه

الشعر في أوزانه لو قسسته

لظلمته بالدر في ميزانه

هذا امرؤ قد جاء قبل أوانه

إن لم يكن قد جاء بعد أوانه

إن قال شعراً أو تسنم منبراً

فتعوذوا بالله من شيطانه

تخذ الخيال له براقاً فاعتلى

فوق السهها يستن في طيرانه

ما كان يأمن عثرة لو لم يكن

روح الحقيققة ممسكا بعنانه

فأتى بما لم يأته مستقـدم  
أو تطمع الأذهان فى إتـيـهـه  
هل للخيال وللحقيقة منهل  
لم يبـسـفـه الرواد فى ديوانه  
عاف القديم وقد كسـتـه يدُ البلى  
خَلَقَ الأديم فـهـهـان فى خُلُقـه  
وأبى الجديد وقـد تأنق أهله  
فى الرُقْش حـتـى غـرَّ فى ألوانه  
فجـدـيـده بعث القـديـم من البلى  
وأعـاد سـؤـدده إلى إبانـه  
ورمى جـدـيـدهم فـخـر بـناؤه

بروء زخرفـة وبرق دهانه (١٠)

فى هذه الأبيات تمثل آخر لمفهوم الشعر عند العرب وعند الفلاسفة منهم بخاصة ، فقد ترجموا مصطلح المحاكاة إلى التخيل . وفى الأبيات تركيز واضح على أهمية الخيال ، وفى الجمع بين لفظى الخيال والحقيقة ما يؤكد العلاقة بين فهم حافظ ومفهوم التخيل . وفى هذه الأبيات أيضاً ما يمكن النظر إليه باعتباره مفهوماً إحيائياً معتدلاً أو تصوراً يقف بالشعر بين القديم البالى والجديد الزائف ، فجدید شوقى ليس سوى بعث القديم الجيد ومجابة الجديد الذى يغاير القديم ويخالفه . وهناك أبيات أخرى من قصائد أخرى للشاعر إلا أن الأبيات السابقة تكفى لتحديد ملامح مفهوماً حافظ إبراهيم للشعر والتجديد وهو باختصار مفهوم شاعر إحيائى ينظر إلى الماضى أكثر مما ينظر إلى الحاضر ، أما المستقبل فهو لا ينظر إليه أبداً .

أما عن مفهوم الشعر والتجديد عند شوقى فقد اختلف كثيراً عنه عند صاحبه ، والعيب الذى أجمع عليه نقاد شوقى أنه لم يخضع شعره لفاهيمه ، وأنه خاف أن

يفاجئ معاصريه بما لم يآلفوه ، فتحول تجديده إلى مسامرة وخضوع ، مع العلم أن الشعر الحقيقي ليس سوى مفاجأة للشاعر نفسه ولقاهيمه هو عن الشعر ، قبل أن يكون مفاجأة لمعاصريه أو غيرهم من المختلفين عن العصر . ولعل في إيراد جانب من المقدمة التي كتبها شوقي للجزء الأول من ديوانه ما يكفى للتدليل على مفهومه المتقدم للشعر ووظيفته والتجديد ، وضرورة الخروج على القصيدة الغنائية إلى القصيدة الدرامية المتعددة الأصوات ، تقول المقدمة : « إن إنزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره تجزئة يحل عنها ويبرأ الشعراء منها . إلا إن هناك ملكا كبيرا ما خلقوا إلا ليتغنوا بمدحه ويتفنتوا بوصفه ذاهبين فيه كل مذهب ، آخذين منه بكل نصيب ، وهذا الملك هو الكون . فالشاعر من وقف بين الثريا والثرى يقلب إحدى عينيه في الذر ويجعل أخرى في الذرى . يأسر الطير ويطلقه ويكلم الجراد وينطقه ويقف على النبات وقفة الطل ، ويمر بالعراء مرور الوبل ، فهناك يفسح له مجال التخيل ويتسع له مكان القول . أو لم يكن من الغبن على الشعر والأمة العربية أن يحيا المتنبي مثلاً حياته العالية التي بلغ فيها إلى أقصى الشباب ، ثم يموت على نحو مائتي صحيفة من الشعر تسعة أعشارها للممدوحين ، والعشر الباقي وهو الحكمة والوصف للناس . هنا يسأل سائل : وما بالك تنهى عن خلق وتأتى مثله ؟ فأجيب أنى قرعت أبواب الشعر وأنا لا أعلم من حقيقته ما أعلمه اليوم ، ولا أجد أمامى غير دواوين للموتى لا مظهر للشعر فيها وقصائد للأحياء يحذون فيها حنو القدماء ، والقوم في مصر لا يعرفون من الشعر إلا ما كان مدحا في مقام عال ، ولا يرون غير شاعر الخديوى صاحب المقام الأسمى في البلاد ، فمازلت أتمنى هذه المنزلة وأسمو إليها على درج الإخلاص في حب صناعتي وإتقانها بقدر الإمكان وصونها عن الابتذال حتى وفقت بفضل الله إليها ، ثم طلبت العلم في أوروبا فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم ، وعلمت أنى مسئول عن تلك الهبة التي يؤتيها الله ولا يؤتيها سواه ، وأنى لا أؤدى شكرها حتى أشاطر الناس خيراتها التي لا تحدد ولا تنفذ . وإذ كنت أعتقد أن الأوهام إذا تمكنت من أمة كانت لباغى إبادتها كالأفعوان لا يطاق لقاءه ، ويؤخذ من خلف من جديد المعانى وحديث الأساليب بقدر الإمكان . إلى أن رفعت إلى الخديوى السابق « توفيق » قصيدتى التي أقول في مطلعها :

خـدعـوها بقـولهم حـسـناء

والغـوانى يغـرهن الثـناء

وكانت المدائح الخديوية تنشر يومئذ في الجريدة الرسمية ، وكان يحرر هذه أستاذى عبد الكريم سلمان ، فدفعت القصيدة إليه وطلب منه أن يسقط الغزل وينشر المدح ، فود الشيخ لو أسقط المديح ونشر الغزل ، ثم كانت النتيجة أن القصيدة برمتها لم تنشر ، فلما بلغنى الخبر لم يزدنى علما بأن احتراسى من المفاجأة بالشعر الجديد دفعة واحدة إنما كان فى محله ، وأن الزلل معى إذا أنا استعجلت . ثم نظمت روايتى «على بك الكبير أو فيما هى دولة الممالك» معتمداً فى وضع حوادثها على أقوال الثقات والمؤرخين من الذين رأوا ثم كتبوا ، وبعثت بها قبل التمثيل بالطبع إلى المرحوم رشدى باشا ليعرضها على الخديوى السابق ، فوردنى منه كتاب باللغة الفرنسية ، ويقول فى خلاله :

أما روايتك فقد تفكه الجنا ب العالى بقراعتها وناقشنى فى مواضع منها وناقشته ، وهو يدعوك بالمزيد من النجاح ، ونحب ألا تشغلك دروس الحقوق التى يمكنك تحصيلها وأنت فى بيتك بمصر عن التمتع من معالم المدنية القائمة أمامك ، وأن تأتينا من مدينة النور (باريز) بقبس تستضىء به الآداب العربية ... فترجمت القصيدة المسماة بالبحيرة من نظم (لامرتين) ، وهى من آيات الفصاحة الفرنسية ، ثم أرسلتها إلى المشار إليه فى كراس وبعض كراس ليطلع جناب الخديوى عليها . وإذ كنت لا أتخذ لشعرى مسودات رجوت أن أجدها عنده بعد العودة إلى مصر ، ثم عدت دون ذلك عواد . وجربت خاطرى فى نظم الحكايات على أسلوب (لافونتين) الشهير . وفى هذه المجموعة شىء من ذلك « (١١) .

بين سطور هذه المقدمة أكثر مما فى السطور نفسها مما يمكن اعتباره رغبة ملحة فى تجديد الشعر العربى ، ورغبة ملحة فى إقامة مفهوم للشعر عند شوقى .



وقد أوضحت المقدمة طموح الشاعر إلى التغير والتحرر من قبضة التقاليد ، وأشارت صراحة إلى « الشعر الجديد » لكنها عبرت كذلك عن طغيان التقاليد وعن صراع المجددين وتمزقهم بين الأفكار والممارسة وبين النظرية والتطبيق . وإذا كان المفهوم البارز في المقدمة والتصور الواضح للشعر بأنه « صناعة » ومنحة من الله فإنه مفهوم يحاول أن يجمع بين الصنعة والإلهام . أما عن وظيفة الشعر أو دور الشاعر فقد تحدد بأنه مدح الكون والغناء له ، بدلا من مدح الحكام وإهدار الشعر في غير ما لا يجوز أن يكتب له .

وقد كانت هذه المقدمة بما تضمنته من مفهوم متقدم عن الشعر ، ومن تصور متطور لوظيفته ، سبباً في الهجوم على شوقي ، لأنه ناقض نفسه وأخطأ السير على طريق الاجترار والتقليد عن عمد ، وتائم عن وعى ليس في اجترار الأساليب الفنية بل والمعنوية كذلك ؛ فقد كان أشهر مداحي عصره سواء في حياته أو مراثيه . وليس ذنبه أنه مدح وأنه لم يحاول إبداع مواقف وتجارب شعرية أصيلة وناضجة ، ولكن ذنبه أنه أدمن المديح واستحلاه وأنه لم يطوِّع ثقافته الفنية لإيجاد المناخ الملائم للقصيدة المعاصرة ، وقد يرى البعض أن ليس من حقنا أن نملي على الشاعر مواقف من منظور واقعنا نحن ، وذلك رأى جليل وصادق ولكنه لا يكون كذلك إلا إذا ذهبنا نحاكم الشاعر من خلال مفهومنا نحن للشعر لا من خلال مفهومه هو للشعر ، ونحن لن نتهم حافظاً بأنه ارتكب تقصيرا ما لأنه لم يكتب مسرحاً شعرياً ، لأن المسرح الشعري لم يكن من بين اهتمامات حافظ ، ولم يكن في نطاق مفهومه للشعر ، لكن شوقي الذي هجر المسرح الشعري أربعين عاماً بعد كتابة المسرحية الأولى جدير باللوم ، وأهل لما ناله من عتب النقد وإسرافهم في الحديث عن استخذه للمفاهيم التقليدية السائدة ، وعن فقدانه صمود الشاعر المجدد ، فقد كان شوقي أحد الشعراء العظام المؤهلين في تاريخ اللغة العربية للخروج بالشعر العربي من دائرة التكسب ومن بوائر التكرار والاجترار .

لم يكن شوقي وحافظ وحيدين في معركة التجديد ، فقد عاش معهما في نفس الحقبة تقريباً ، وسار على نهجهما في محاولة تجديد القصيدة العربية عشرات من

الشعراء العرب في مصر وغيرها من الأقطار العربية ، وفي العراق والشام بخاصة ، ومن بين أبرز الشعراء الذين واكبوا مرحلة تجديد الشعر في مصر الشعراء : إسماعيل صبرى وعلى الغيايتى وأحمد محرم وآخرون ، لكن زيادة شوقي وحافظ للتجديد - وشوقي على وجه الخصوص - قد شكلت الصورة الأقوى والصوت الأعلى للوثبة الجديدة التي جاءت بعد عصور الركود والجمود في الشعر ، وذلك لأن محاولتهما التجديدية لم تقتصر على محاولة تجديد عنصر واحد من العناصر المكونة للقصيدة العربية ، وإنما حاولت تجديد معظم هذه العناصر ، وقد تناولت أوليات التجديد عند الشاعرين - على تفاوت بينهما في درجة النجاح - الأوليات التجديدية التالية :

أولاً : أولية التجديد في الموضوعات .

ثانياً : أولية التجديد في اللغة .

ثالثاً : أولية التجديد في الصورة .

رابعاً : أولية التجديد في الشكل .

ومهمة هذه الدراسة - إن حالفها الحظ - أن تلقى الضوء على كل أولية من هذه الأوليات على حدة ، وأن تعرض لها عند الشاعرين معا ، وليس يعنينا بحال الانطباع الذي سوف تتركه مقارنة عفوية على هذا النحو بين الشاعرين الكبيرين ، والتي لا بد أن تكون لصالح شوقي ، وما يعنى هذه الدراسة هو أن تنجح في تحديد الملامح الأولى للتجديد في القصيدة العربية . وما بذله الشاعران كلاهما من جهد للإفلات من قبضة القيود والتقاليد الشعرية التي تشدهما إلى الماضي ، للوصول بالشعر إلى بداية مرحلة سوف يتعاضم مدها الإبداعى وتتخذ - فيما بعد - أشكالا وأنماطا من الشعر ، لا قدرة لشوقي ، أو حافظ ، أو أى شاعر من عصرهما على تصورهما أو الحدس بها .

### **أولية التجديد في الموضوعات :**

الموضوع أو المحتوى - قاموسيا - هو ما يدور حوله الأثر الأدبي ، سواء أدل على ذلك صراحة أم ضمنا . وعلى ضوء هذا التعريف القاموسى فإن الموضوع فى

العمل الشعري - أيا كان هذا العمل الشعري قديماً أو جديداً - هو خلاصة تجربة الشاعر أو الرؤية الفكرية لما يبدعه من تشكيلات فنية بالكلمات . وحين يتناول القارئ ديوانى كل من حافظ وشوقي ويقلب فى صفحاتهما سوف يجد أن محتويات الديوانين ذات صيغة عامة تؤكد طغيان الموضوعية على المواقف الفنية ، وتتحدد فى المحتويات التالية : المداخل والتهانى ، الأهاجى والإخوانيات ، الوصف ، الخمریات ، الغزل ، الاجتماعيات ، السياسيات ، المراثى . وحين تمتد يد نفس القارئ لتتناول ديواناً آخر لأى شاعر من العصر العباسى ، وليكن البحترى مثلاً ، فإنه لا بد واقع على نفس الموضوعات ، نفس الأغراض الشعرية القديمة من مدح وهجاء أو عتاب ووصف وخمریات وغزل ، وربما وجد ما يمكن تسميته بالصوت الاجتماعى أو السياسى . والمعنى الواضح لهذا أن كلا من شوقي وحافظ لم يذهبا بعيداً عن البحترى وبقيّة شعراء العصر العباسى وربما الجاهلى ، فالموضوعات هى نفسها موضوعاتهم . ولكن ينبغى أن لا يشطح بنا هذا التصور الخاطئ ، وأن لا يطير بنا بعيداً ، فنعتقد أن قصائد الشعراء المعاصرين تكرر لنفس الموضوعات القديمة بنفس الدلالات والمضامين ، فالبحترى نفسه لم يكن صورة مطابقة من شعراء عصره ولا من الشعراء الذين سبقوه فى الزمن ، ولكنه كان نفسه مع ملامح تكرارية للتراث . وقد كانت الأغراض أو الموضوعات قائمة منذ العصر الجاهلى . وهى موضوعات معبرة بجزئياتها التى لا تتشابه ولا تتكرر عن التجربة الإنسانية ، فى الحب والبغض ، فى الرغبات ، وفى الخوف من الموت ، أو الحزن على فراق الأحباء . وعلى ضوء هذه الملاحظات فإن الشعراء «شوقي وحافظ» على الرغم من وضوح التقليد والتكرار فى التجربة الموضوعية ابتداء من الجزئيات وانتهاء بالكليات ، وعلى الرغم من محاولة الشعراء تقمص تجارب الشعراء الأقدمين وأساليبهم ، فإن قدراً كبيراً من تجربتهما الموضوعية - عند شوقي بخاصة - يبقى مرتبطاً بقضية العصر ، وفى ما يسمى بالاجتماعيات والسياسيات بوجه خاص ، على الرغم من الصلة الواهية للشاعرين معا بالواقع الاجتماعى والسياسى وبمشاكل المجتمع وهمومه ، واقتصار قصائدهما فى هذا النهج على الجلجلة اللفظية ودوى الصوت .

إن الشاعر المعاصر ، مهما أوغل في عصريته ، لا يستطيع أن يتخلى عن الموضوعى حتى وهو ينطلق وراء المطلق التجريدى ، إلا إذا كان من هؤلاء الذين يرون الشعر نشاطاً لغوياً خالصاً ، يبتعد عن قضايا الحياة ، ويعتزل في قوقعته اللفظية عن كل تعبير هادف ومتواصل ، ولكن هذا التركيز على الموضوعى فى الشعر لا يعنى أن يتحول ديوان الشعر ، كما هو عند حافظ وشوقى ، إلى موضوعات منظومة باردة خالية من الانفعال والمعاناة والخيال والرؤية الشمولية إلا فيما ندر ، وهو عند حافظ أقل من القليل ، لكنه يبقى الدليل الوحيد فى شعر حافظ على معاصرته وعلى مشاركته الجزئية فى أوليات التجديد . ولعل النموذج التالى من قصيدة أنشدها حافظ فى حفل أقيم ببورسعيد (فى ٢٩ مايو ١٩١٠) لإعانة مدرسة البنات فى تلك المدينة ، لعله أقرب النماذج إلى تمثل روح النزعة التجديدية فى شعره . وهو يجمع بين النظرة الاجتماعية والسياسية :

كم ذا يكابد عــــــــــاشق ويلاقى

فى حب مصر كثرة العشاق

إنى لأحـمـل فى هواك صـبـابة

يا مصر قد خرجت عن الأطواق

لهفى عليك متى أراك طليقة

يحمى كريم حماك شعب راقى

\*\*\*

من لى بتربية النساء فإنها

فى الشرق علة ذلك الإخفاق

الأم مدرسة إذا أعددتها  
أعددت شعباً طيب الأعراق  
الأم روضٌ إن تعهده الحياء  
بالسرى أورق أيمى إيقاق  
الأم أساتذة الأمساتذة الألى  
شغلت مآثرهم مدى الآفاق  
أنا لا أقول دعوا النساء سوافرا  
بين الرجال يجلن فى الأسواق  
يدرجن حىث أردن لا من وازع  
يحذرن رقبتة ولا من واقى  
يفعلن أفعال الرجال لوهايا  
عن واجبات نواعس الأحداق  
كلا ولا أدعوكم أن تسرفوا  
فى الحجب والتضييق والإرهاق  
ليست نساءؤكم حلى وجواهرها  
خوف الضياع تصان فى الأحقاق  
ليست نساءؤكم أثاثاً يقتنى  
فى الدور بين مخادع وطباق  
تشكل الأزمان فى أدوارها  
دولا وهن على الجمود بواقى (١٣)



إن تناول قضية المرأة ومحاولة الربط بين هذه القضية وموضوع الحرية يمثل هذا القدر من التجديد والمعاصرة هو الدليل الموضوعى على محاولة حافظ الإفلات من أسر التقليد والتكرار واجترار الموضوعات القديمة . وفى الشطر الأول من البيت الأخير من هذا المقطع تعبير صادق وعميق عن قوة التقاليد ومحاولتها قهر التشكلات الزمنية المتغيرة ، والوقوف فى وجوه الناس سدا منيعا يحجب عنهم الرؤية الواضحة لقضية التطور الكامل .

أما عن التجديد فى الموضوعات عند شوقى فأبعد مدى وأوسع مجالا ، بحيث يتعذر على الدارس تحديد معالم هذا التجديد فى قصائده الغنائية ، فضلاً عن النجاح غير المسبوق فى تجديد مجال الموضوعات فى مسرحه الشعرى . وقد تعرضت مراثيه الكثيرة للنقد العنيف من عدد من النقاد ، ونسب إليها هؤلاء النقاد من أسباب الضعف الفنى والمعنوى ما يلحقها بمنظومات عصر الانحطاط ، فالشاعر لم يرث سوى البشوات والبكوات ونوى الرتب العالية وهى تخلو من المعاناة ومن الصدق الشعورى والفنى ، وهم - أى النقاد - بهذا التعميم قد أغفلوا عدداً من المراثى النادرة فى تعدد موضوعاتها وفى تألق تعابيرها الفنية ، كالمرثية التى كتبها شوقى بعد مصرع الزعيم العربى الشهيد عمر المختار ، والمرثية تجمع بين الرؤية الموضوعية العميقة والتناول الفنى المتطور وتجمع بين الرثاء الحزين والإشادة العالية بقضية التحرير وانعتاق الأوطان من أغلال الاحتلال ، وهذه بعض أبيات من المرثية المذكورة :

ركـزوا رفاتك فى الرمال لواء

يستنهض الوادى صباح مساء

يا ويحهم نصبوا مناراً من دمٍ

توحى إلى جيل الغد البغضاء

ما ضرَّ لو جعلوا العلاقة فى غد

بين الشعبوب مسودة وإخاء ؟

جرح يصيح على المدى ، وضحية  
تتلمس الحرية الحسراء  
يا أيها السيف المجرد بالفلأ  
يكسو السيوف على الزمان مضاء  
تلك الصحارى غمد كل مهند  
أبلى فأحسن فى العدو بلاء  
فى ذمة الله الكريم وحفظه  
جسد ( ببرقة ) وسد الصحراء  
لم تبق منه رضى الوقائع أعظما  
تبلى ، ولم تبق الرماح دماء  
كرفات نسر أو بقية ضيغم  
باتا وراء السافيات هباء  
بطل البداة لم يكن يغزو على  
( تنك ) ، ولم يك يركب الأجواء  
لكن أخو خيل حمى صهواتها  
وأدار من أعرافها الهيجاء  
يا أيها الشعب القريب ، أسامع  
فأصوغ فى عمر الشهيد رثاء ؟  
أم ألجمت فاك الخطوب وحسرت  
أذنك حين تخسأطب الإصفاء ؟

ذهب الزعيم وأنت باق خـالد

فانقد رجالك ، واختر الزعماء

وأرح شيوخك من تكاليف الوغى

واحمل على فتيانك الأعباء (١٣)

### أولية التجديد فى اللغة :

لعل أخطر ما كان يواجهه الشاعر الغربى فى بداية حركة التجديد ، من آثار مخلفات عصور الانحطاط أو عصور العقم الفنى ، مشكلة الازدواج اللغوى الذى لا يزال قدر منه قائماً حتى الآن . فقد اتسعت مساحة الهوة بين لغة الحديث ولغة الكتابة والكتابة الشعرية بخاصة ، وأوشكت لغة الشعر الجيد فى بعض الفترات والحقب أن تصبح لغة أجنبية ، مما حدا بشعراء عصور الانحطاط إلى الهبوط باللغة إلى أدنى مستوى ، فى محاولة من الشاعر للاقتراب من أبناء المجتمع الذى يعيش فيه . ولهذا السبب وحده فقد كانت حركة الإحياء بالأساس حركة إحياء لغوى بالمعنى الخاص الضيق ، وعاد الشاعر الإحيائى إلى البحث عن اللغة الفخمة الجزلة التى كانت سائدة فى عصر الازدهار اللغوى والأدبى .

ولم تكن جناية عصور الانحطاط - والعصر العثمانى على وجه الخصوص - قاصرة على لغة الشعر وجعلها لغة ركيكة أو لغة وسطا بين العامية والفصحى ، وإنما تعدت اللغة إلى المعنى وإلى الخيال الشعرى وساعدت على إبعاد العربى عن الشعر وعن لغته وتفكيره وأسلوبه . ومكّن لتلك الجناية أن اللغة العربية الفصحى لا يرضعها الطفل العربى صغيراً ولا يتدرب على أساليبها طفلاً وصيباً . ونتيجة لذلك كان لا بد أن تسوء حالة اللغة ، ومن ثم تسوء حالة الأدب . ولا عجب بعد ذلك أن تسوء وتتشوه أساليب التفكير العقلى . وعلى ضوء هذه الحقائق تبدو أهمية الشاعر

الحقيقى ، ذلك لأن الشاعر الأصيل هو الذى يمتلك - فى كل عصر - ناصية لغته فى أحدث ما وصلت إليه من دلالات ، ليس ذلك وحسب وإنما هو الشاعر الذى يمتلك طاقة إبداعية ووعياً لغوياً ، يمكنه من مسح غبار الزمن عن وجه اللغة ، وتنقيتها دلالياً من صدأ الاستعمال المتكرر .

وتجديد اللغة لا يعنى الخروج على قواعدها وأصولها . ولا يعنى تحطيم التركيب المنطقى أو الدلالى ، وإنما يعنى أن لا تنفصل اللغة عن حياة صاحبها ، عن عصره وعن تجاربه ، بل لا بد للغة الشاعر أن تحمل صورة عصره وظلال عصره لا ظلال أى عصر من العصور ، كما سنحاول تبين ذلك فيما بعد . وترتيباً على ذلك فإن كل لفظة ينبغى أن ترتبط بعصر الشعر ، وأن تأخذ لون هذا العصر وصورته ومعناه ، وليس هناك مواصفات شعرية ، أو قواعد جاهزة لأساليب هذا الاستخدام ، وليس هناك أيضاً ما يسمى لغة شعرية ولغة غير شعرية . وإنما لغة كل شاعر حقيقى صيغة حميمة بينه وبين الواقع الذى يتعايش معه ويلتحم به ، وبعبارة أخرى هى صيغة بين لحظة الإبداع ولحظة الوعي بالعالم الخارجى .

ومن خلال التتبع العابر لتجربة اللغة عند الشعاعين - شوقى وحافظ - نجد أنهما على مدى ما بينهما من تفاوت فى الثقافة والموهبة يستخدمان لغة قاموسية مشتركة ، هى لغة الشعر العربى الموروث ، ومفرداتها لا تتطوى على قدر لافت من التجديد ، وإن كانت عملية الإحياء ووصل الماضى بالحاضر لا تخلو من محاولة جريئة ومن تمهيد خطير للتجديد . ولا نستطيع أن نتبين أهمية دور الشعاعين الكبيرين وغيرهما من شعراء جيل مرحلة الإحياء إلا عندما نراجع أثر الدور اللغوى الإحيائى فى من أتى بعدهم من الشعراء ، سواء شعراء المدرسة الرومانسية أو شعراء الحركة التجديدية .

وهنا يأتى دور توضيح أو تبين الفارق بين اللغة القاموسية واللغة النابضة بالحياة ، حياتنا نحن لا حياة غيرنا من الناس فى أى عصر من العصور ، وهى - كما سنرى - لغة العصر ، لغة الرؤيا والتجربة ، وهى تختلف عن اللغة القاموسية الجزلة ،

وعن اللغة الرومانسية الهامسة المجنحة المشحونة بالتألق والألوان الزاهية . المقطع  
القصير التالى من قصيدة للشاعر سعدى يوسف :

للفتى « بيسان » غنينا

وصلينا ،

وقدمنا نذور الفقر والتنظيم

قدمنا الجذور المرة الأولى ،

وقدمنا الثمر

كل الكلمات فى هذا المقطع عربية قديمة لكن الاستخدام جديد ومعاصر ،  
أو بتعبير آخر ظلال الكلمات فى هذا المقطع هى ظلال عصرنا نحن ، و « بيسان » التى  
يتحدث عنها بالكلمات بظلالها المعاصرة هى قرية فلسطينية اغتصبها العدو  
الصهيونى ، فصارت فتى فلسطينيا مقاتلا ، أو أنها صارت رمزاً للفتى الفلسطينى .  
والغناء والصلاة والنذور رمز للتضحيات ، أما الجذور المرة فهى المحاولات الفاشلة  
التي تسبق المحاولات الناجحة وتسبق الثمر الناضج . هذا ما نقصده تماماً باللغة  
الجديدة ، وهى - كما لاحظنا - لغة متوترة متوقدة يتناولها الشاعر - إذا جاز  
التعبير - وهى فى حالة توقد ، ويظل يشكل منها تجربته ابتداء وعلى غير مثال  
مسبوق ، واللغة فى مثل هذا الشعر كالمرآة فى حياة الشعراء ليست واحدة ولا يمكن  
أن تكون كذلك ، وفى نفس الوقت هى امرأة واحدة من حيث المفهوم والتفاصيل .

ولكى نتبين الفارق - كما أسلفنا القول - بين لغة القصيدة الجديدة ولغة القصيدة  
الإحيائية فلا مفر من إيراد نص شعرى لأحد الشعراء ، وليكن للشاعر حافظ إبراهيم  
حيث تقترب لغته أكثر من لغة زميله من لغة الشعراء القدماء وتكاد تجعل منه نسخة  
منهم ، على الرغم من فارق الزمن الذى يكاد يزيد على ألف عام . ولكن يبدو أنه من  
الضرورى - قبل إيراد النص - أن نشير إلى أن قدراً غير قليل من الغلو والمكابرة



سوف يدفع هذه الملاحظات إن لم تؤكد معها حقيقة موضوعية لا ينبغي أن تكون خافية عن وعى الدارس على الأقل ، وهى أن الشاعرين شوقى وحافظ ، وشعراء آخرين من الجيل الذى ظهر بعدهما ، قد كانوا يمتلكون طاقة خارقة على تجاوز سبعة قرون أو أكثر من قرون الانحطاط الأدبى واللغوى ، وصلت خلالها اللغة العربية إلى درجة من الانطفاء ، ولم تعد قادرة على الحياة والإبداع ، وغير قادرة على التعبير عن أشواق الإنسان وحنينه إلى آفاق جديدة متقدمة .

والآن إلى النص الموعود به من شعر حافظ بلغته القاموسية التراثية ، وهو نص تم اختياره بطريقة عشوائية ، وهو جزء من قصيدة يرثى فيها الشاعر صديقة المرحوم قاسم أمين :

لله دُرُّكَ كُنْتُ مَنْ رَجُل  
لو أُمْسَهـلْتُكَ غـوائِلَ الأَجَل  
خُلِقَ كـأنفـاس الرِّياض إذا  
أسـخـرن غـبَّ العـارض الهـطل  
وشـمائل لو أنـهـما مُـزجـت  
بـطـبـائع الأيـام لم تـحـل  
جَمُ المـحـامـد غـيرُ مـتـهـم  
جَمُ التـواضـع غـير مـبـتـذل  
يادولة الأخـلاق رافـلة  
من قـاسـم فى أبـهـج الحـلل  
كـيف انطـويت به على عـجل  
أكـذا تـكون مـصـارع الدـول

يا طالع للشـرق لـجْ به  
نحس النحوس فقـرْ في (زُحَل)  
هلا وصلت سُـرَاك منتـقـلا  
علَى السـعـود تكون في السُّـقل  
ما لي أرى الأحـداث حـالـية  
وأرى رُبـوع النـيل في عـطـل  
فـإذا الكـنانة أطلعت رجـلا  
طاح القـضـاء بـذلك الرـجل  
أو كـلـمـا أرسلت مـرثـية  
من أدمـعـى في إثر مـرـتحـل  
هاجت بي الأخـرى دفين أـسـى  
فـوصـلت بين مـدامـع المـقل  
إن خـانـني فـيـمـا فـجـعت به  
شـعـرى فـهـذا الدـمـع يشـفـع لي  
ولـقـد أقـول ومـا يطـالبـني  
عند البـديـهة قـول مـرـتحـل :  
يا مـرسل الأمـثال يـضـربـها  
قـد عـزّ بـعدك مـرسل المـثل  
با رائـش الآراء صـائـبة  
يرمى بهن مـقـاتـل الخـطـل

لِلّٰهِ آرَاءُ شَأْنُ أَوتَ بِهِـ

في الخصالدين نوابغ الأول (١٤)

ما الذى يمكن للباحث أن يجده فى معجم هذا الجزء من القصيدة من مفردات غير تاريخية وغير قاموسية ، هل يستطيع أن يعثر على مفردة واحدة تنبض بدلالة معاصرة أو تركيبا لغويا يعطى اللغة إحياء مغايرا لما أعطته لغة البحتري والشريف الرضى . وربما كانت لغة هذين الشاعرين أكثر اختلاجا بالإحياءات المدهشة من هذه اللغة القاموسية الباردة الجامدة المنقولة من الكتب كما تنقل الأحجار القديمة من المباني المتهدمة لتستخدم فى إقامة مبان أخرى . حقاً إن الاستخدام الشعري للقاموس اللغوي هو ما يفرق بين الشاعر الكبير والشاعر الصغير ، وما يفرق بين الشاعر وغير الشاعر ، فالاستخدام الشعري يخلع على اللغة إحساسا نابضا بالحيوية ويعطيها ظلالات لم تكن لها من قبل .

## أولية التجديد في الصورة الشعرية :

الفن فى مفهومه العام - قديماً كان أو حديثاً - هو تصوير الحياة المادية والشعرية ، فالرسام يصور بالألوان ، والمثال بالحجر ، والشاعر يصور بالكلمات . والشعر فى أحد تعاريفه المعاصرة هو التفكير بالصورة ، والصورة الشعرية هى جوهر التعبير الفنى فى القصيدة العربية . ولم يبتعد التعريف الحديث للصورة الشعرية كثيراً عن تعريف القدماء . وعلى الرغم من أن مصطلح الصورة الشعرية أو « الصورة الفنية » مصطلح حديث ، صيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربى والاجتهاد فى ترجمتها ، فإن الاهتمام بالمشكلات التى يشير إليها المصطلح قديم ، يرجع إلى بدايات الوعى بالخصائص النوعية للفن الأدبى . « قد لانجد المصطلح - بهذه الصياغة الحديثة - فى التراث البلاغى والنقدى عند العرب ، ولكن المشاكل والقضايا التى

يثيرها المصطلح الحديث موجودة في التراث ، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول ، أو تميزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام . إن الصورة الفنية هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر . قد تتغير مفاهيم الشعر ونظرياته ، فتتغير - بالتالي - مفاهيم الصورة الفنية ونظرياتها ، ولكن الاهتمام بها يظل قائماً ما دام هناك شعراء يبدعون ، ونقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه ، وإدراكه والحكم عليه » . (١٥)

ومثل هذه الشهادة دلالة على التواصل والتأثير المتبادل بين الماضي والحاضر ، وفقاً لشروط المعادلة الوجودية القائمة على التعديل المستمر في الوجود المستمر . ولأن عصور الانحطاط تعطل طاقة التعبير والتعديل فقد ظلت بعض نظريات القدماء عن الشعر أكثر تطوراً وقبولاً للتعديل المستمر من نظريات بعض المعاصرين ، يكفي أن نعرف أن عدداً من أولئك القدماء قد كانوا يرون الشعر أهم وأعمق من مجرد الوزن والقافية ، وأن الصورة الشعرية ، أو ما نطلق عليها نحن هذه التسمية أو المصطلح ، قد كانت أهم العناصر التي تجعل الشعر شعراً . ولأن شعراء الإحياء لم ينسجموا مع مثل هذه النظرية فقد ظلت عنايتهم بالصورة الشعرية محدودة ، أو مفقودة تماماً ، كما هو الأمر عند حافظ إبراهيم الذي لم يبرح مناخ الشعر العربي القائم على الفكرة لا على الصورة ، وعبثاً يحاول الدارس البحث في شعر حافظ عن صورة تختلف في تركيبها عن تركيب الصورة كما هو عند شعراء العصر العباسي على أحسن الأحوال ، بعكس شوقي الذي يشاطره الاهتمام بالصورة والفكرة وبالمعاني المنظومة والتراكيب التقليدية إلا أنه حاول التمرد في بعض الأبيات وفي بعض المقاطع ، سيما حين كان يسترجع في ذاكرته كثيراً من الصور الشعرية الموروثة لأبي تمام ، أو المتنبي وابن زيدون وأضرابهم . وحين كان يتأمل الصورة الشعرية في الأدب الفرنسي الذي عاشه حقبة من الزمن ، ومن هذا التأثر المزدوج خرج جديد شوقي واستطاع أن يأتي ببعض الصور غير المألوفة ، وأن يقترب - في بعض التجارب الرومانسية القليلة - من المناخ الجديد كما في قصيدة أنس الوجود :

أيها المنتحى بأسوان دارا  
كالثريا تريد أن تنقضا  
اخلع النعل ، واخفض الطرف واخشع  
لا تحاول من آية الدهر غضا  
قف بتلك القصور في اليم غرقى  
ممسكا بعضها من الذعر بعضا  
كمعدارى أخفين في الماء بعضا  
سابحات به وأبدین بعضا  
مشرفات على الزوال وكانت  
مشرفات على الكواكب نهضا  
شباب من حولها الزمان وشابت  
وشباب الفنون ما زال غضا  
رب نقش كأنما نفض الصا  
نع منه الیـدین بالأمس نفضا  
ودهان كـلامع الزيت مـرت  
أعصر بالسراج والزيت وضا  
وخطوط كأنها هذب ریم  
حسنـت صنعة وطولا وعرضا  
وضحايا تكاد تمشى وترعى  
لو أصابت من قدرة الله نبضا (١٦)



إن هذا المقطع من قصيدة « أنس الوجود » يؤكد قدرة شوقي على ابتداع الصورة الجزئية التي تتلاحق وتتنامى لكي تشكل الصورة الكلية ، لكن هذا المقطع يكاد يبدو يتيمًا في سياق القصائد التي يتكون منها ديوان شوقي ، وباستثناء بعض أبيات متفرقة هنا وهناك فإن شوقي لم يحاول استغلال هذه القدرة ، ربما لميله نحو التقليد والمحاكاة ، وربما لخوفه من الاقتراب من العوالم الشعرية غير المألوفة . ولهذا فقد كان شوقي الشاعر العربي الوحيد بين شعراء عصره الذي حاول إخفاء قدرته على التحديث وحاول عامداً الهروب إلى البداوة لغة وصوراً وأحياناً في الموضوعات ، وكان الشاعر العربي الوحيد أيضاً الذي وجد صعوبة في لجم تمرده على القديم . ومنذ كان طالبا في فرنسا وهو يكبح جماح عواطفه المنطلقة نحو التجديد ليظل قديماً يسترجع رواسب الأقدمين ، ويستخدم معاييرهم اللفظية والبلاغية ويقلدهم في بناء الصورة الشعرية . ولو قد ترك موهبته العظيمة على سجيتها لكان أول المجددين الحقيقيين في الشعر شكلاً ومضموناً ولما أفرغ طاقته العظيمة في تقليد القدماء ومحاكاتهم والنسج على منوالهم ، لكي يثبت لمعاصريه أنه شاعر محافظ يخرج من بين كتب التراث ، ولا يجيء من باريس ، أو من صفحات فيكتور هيجو ولا مرتين ولا فونتين . وقد حاول شوقي ضيف أن يجد مبرراً في اتجاه شوقي نحو هذا المنحى عندما دافع عن المعارضات في شعره ، وقد اعتبرها مجرد « نقط ارتكاز تدلنا على أن الشاعر عني عناية شديدة بدرس الشعر العربي وعيونه التي سبقتها . وهو درس انتهى به إلى فهم أسرار الصنعة ومعرفة أصولها معرفة جعلت النصر حليفه في أكثر مبارياته ، إن لم يكن فيها جميعاً ، فقد تلقى أصول الصياغة العربية في الشعر ، ولم يبق هناك كلمة شاعرية أو لفظة موسيقية لم يعرفها شوقي ، فقد أحاط علماً بكل القوالب الصوتية » (١٧) .

إن هذا التبرير يصح لو أن شوقي قد قصر اهتمامه على المعارضات في فترة الدرس والإعداد وفي بداية حياته حين كان بحاجة إلى أن يحذق أصول الشعر العربي القديم ، ولكي يتجاوز أساليب الماضي إلى الحاضر ومن ثمة إلى المستقبل ، لكنه ظل مرتبطاً بالنموذج القديم أو المثال السابق ، يحاكيه معارضاً أو مقلداً ، حتى أفسد عليه

هذا النهج قدرته الفائقة على التجديد ، فى مجالات كثيرة ، ومنها مجال الصورة الشعرية ، حيث اقترب معها الشاعر من مناخ قصيدة العصر كما فى المقطع السابق ، وكما فى أبيات تتناثر فى بعض القصائد ، ومنها هذان البيتان من قصيدة رثاء لسعد زغلول :

شيعوا الشمس ومالوا بضحاها

فانحنى الشرق عليها فبكاها

ليــــــتنى فى الركب لما أفلت

« يوشع » همت فنادى فــــــئناها

إن الصورة هنا ، فى هذين البيتين تقترب من مجال القدرة على خلق الإحساس المعادل ، والإيحاء الذى يخلقه اسم « يوشع » ، ذلك النبى المحارب الذى أوقف الشمس عن المغيب حتى يتمكن جيشه نهائياً من سحق الأعداء وتدميرهم ، وهو نفس المعادل الرمضى تقريباً الذى حاول الشاعر أن يتمثله فى صورته الشعرية حين تمنى أن يصبح « يوشعا » وأن يوقف الشمس أو سعد زغلول عن المغيب ، حتى تستكمل تلك الشمس مهمتها فى تحرير الأرض وحر الأعداء الغزاة . ومثل هذه الصور المتجددة والمتناثرة فى قصائد شوقى كثير ، لكن القليل منها فقط هو الذى ينبض بالحد الأدنى من الإبداع والتجديد .

### أولية التجديد فى الشكل :

لم يعرف العرب - إلى عصر شوقى - ما يعرف الآن بقضية المحتوى والشكل بمفهومها الحديث ، وإن كانوا قد عرفوا ما يقرب منها ، ابتداء من مصطلح « اللفظ والمعنى » عند الجاحظ إلى مصطلح « النظم » عند الجرجاني ، وهى قضايا تحاول الإشارة من قريب أو بعيد إلى قضية القلب والفكرة ، أو أسلوب التعبير ووجهة النظر التى يعبر عنها هذا الأسلوب .

ولا أظن أن أحدا بعد كل الجدل الذي دار ويدور حول خطأ فكرة الفصل بين الشكل والمحتوى يستطيع أن يشير إلى موضوع الفصل إلا في مثل هذا المجال النقدي الذي يحاول توضيح معنى جديد أو قديم في إنتاج شاعر ما أو روائي ما ؛ فالعمل الأدبي - شعراً كان أو قصة أو مسرحية - يتألف من عناصر فنية ومعنوية مترابطة لا يمكن تمزيقها أو النظر إليها مفتتة متباعدة ، وكل عنصر منها يندمج في الآخر ويتحلل فيه ، ويخلق معه كيانا جديداً موحداً له خصائصه وملامحه وأبعاده .

والشكل الذي يتجدد مع محتواه ويتغير بتغيره مع كل تجدد يصيب الحياة هو دون شك أوضح ألوان التجديد في الأدب ، لأن التجديد في الموضوعات يختفى في قوالبه القديمة ، ولا تظهر أهمية الموضوع الجديد إلا عندما يتلاحم مع شكله الجديد . وقد أدرك كل من شوقي وحافظ - على اختلاف في درجات هذا الإدراك - أهمية التجديد بل ضرورة هذا التجديد ، وحاول كل منهما - كما رأينا - التجديد في موضوعات الشعر ، لكن هذه المحاولات ظلت قاصرة وغير منظورة . وكان شوقي قد حاول الخروج على القصيدة الغنائية ، وبدأ في وضع الخطوات الأولى في بنية المسرح العربي الشعري .

وقد حاول حافظ أن ينافس نظيره في ما ذهب إليه من أساليب التجديد في الشكل الشعري ، فكتب أو نظم ما دعاه بـ « منظومة » تمثيلية ، استوحاها من ضرب الأسطول الإيطالي لمدينة بيروت انتقاماً من الأتراك ، وكان ذلك عام ١٩١٢ . ويشير حافظ في تقديم المنظومة إلى أنه « قد فرض هذه الرواية بين جريح من أهل بيروت ، وزوج له اسمها « ليلي » ورجل عربي . وبين هؤلاء الثلاثة تجرى حوادث المنظومة . وإذا كان مسرح شوقي الشعري يبعد كثيراً عن مفهوم المسرح الشعري الحديث والقديم فإن المنظومة التمثيلية التي كتبها حافظ تبتعد عن مسرح شوقي بنفس المسافة التي يبتعد بها مسرح الأخير عن أسلوب المسرح . وهذا نموذج صغير من تمثيلية حافظ :

ليلي :

إنني أرى من بعدي  
لعل فيهم نصيراً

العربي :

هون عليك ، تماسك  
أظن هذا جريحاً  
بالله ماذا دهاه

ليلي :

لقد دهمته المنايا  
صبروا علينا الرزايا  
فخففوا من أذاه

العربي :

لا تيأسى ، وتجلد  
أبشرف إنك ناج

الطبيب :

أواه ! إنني أراه  
جراحه بالغات  
وعن قريب سيقضى

بالموت أمسى رهينا  
تعي الطبيب الفطينا  
غض الشهاب حزينا (١٨)





وسواء كان هذا الاتجاه تجديدًا في الأوزان وخروجاً على بحور الخليل ومجزوءاتها ، كما ذهب إلى ذلك الدكتور طبانة ، أو أنه لا يعدو مجرد تصرف ماهر في حدود البحور الموروثة واستغلال جيد يعتمد على التفاعيل الأساسية لكل من بحرى البسيط والمتدارك ، فإن الشاعر الكبير قد استطاع أن يجعل القصيدة العربية تستجيب لقدر غير قليل من التجديد فى الشكل ، وأن يطوعها لتكون قادرة على تمثّل روح المسرح ، بما تقدمه من مادة درامية أولية لا تخلو من الجهد والمعاناة ولا تخلو من قدر من الجودة .

## هوامش

- (١) رفاعة الطهطاوى : تخلص الإبريز ، ص ٧
- (٢) عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر ، دار الكاتب العربى ، ص : ٢٢
- (٣) طه حسين : حافظ وشوقى ، المؤلفات الكاملة القسم الألبى - دار الكتاب اللبانبى ص ٤٩٣
- (٤) أحمد الحوفى فى كتاب عنوانه (وطنية شوقى) ولسامى الكياللى كتاب ( صدر عن سلسلة اقرا ) عنوانه (شاعر الشعب ) وهما مليلان بالإسراف فى اللئاء .
- (٥) طه حسين ص ٥٠١
- (٦) نفسه : ص ٥٠٤
- (٧) نفسه : ص ٥٠٩
- (٨) عباس محمود العقاد : الديوان ، ص ٩٠ مطابع دار الشعب القاهرة .
- (٩) ديوان حافظ إبراهيم ص ١١٩ ، دار العودة بيروت .
- (١٠) نفسه . ص ١٠١
- (١١) شوقى ضيف : شوقى شاعر العصر الحديث ، ص : ٨٧ ، دار المعارف بمصر ط ٢
- (١٢) ديوان حافظ إبراهيم : ص ٢٧٩
- (١٣) ديوان شوقى : ص ١٧ دار الكاتب العربى بيروت .
- (١٤) ديوان حافظ . ص ١٥٦ الجزء اللانى .
- (١٥) جابر عصفور : الصورة الفنية ص ٥ المقدمة ، دار المعارف بمصر .
- (١٦) ديوان شوقى : ص ٥٧
- (١٧) شوقى ضيف : شوقى شاعر العصر الحديث ، ص ٨٠
- (١٨) ديوان حافظ إبراهيم : الجزء اللانى ص ٧٣
- (١٩) بدوى طبانة : الليارات المعاصرة فى النقد الألبى ص ٢٨١

**أثر شوقي وحافظ  
في  
إبراهيم طوقان  
يوسف بكار**



ليس سهلاً أبداً أن يتأبط المرء موضوعاً محوره ثلاثة أعلام مرة واحدة في بحث عسير خطير ، لأن قضية « التأثير والتأثير » ، بمفهومها النقدي ، سواء في الآداب المحلية أو المقارنة ، من أعقد القضايا وأصعبها ، ومن أقربها إلى المزالق والعثار ، لما قد يعترض عليها أحياناً من أجل « الإطار الثقافي » بشتى ظروفه : البيئة الاجتماعية والطبيعية ، واللغة ، والعصر بمفهوميه الزماني والأدبي ، وإما « بالمواردة »<sup>(١)</sup> . غير أن عكوفى على شعر إبراهيم طوقان واهتمامى بمواد « إطاره الشعري » وأدواته وملاحقتها<sup>(٢)</sup> ، هما اللذان أغرياني ، بعد قراءات في شعر شوقي وشعر حافظ ، بمتابعة الجهد والكشف عن مواد وأدوات عصرية فيه من شعر هذين الشاعرين العظمين . ويحمل هذا الكشف بين جنبهيه كشفاً آخر ، هو صلة إبراهيم ، إبداعياً ، بالأدب العربي المعاصر ، فضلاً عن صلاته العميقة بالقديم منه ، وتوافره على مطالعته وتخيره وحفظه وتمثله والإفادة منه<sup>(٣)</sup> ، مثلما كانت الحال عند الشاعرين اللذين نبحت عن أثرهما فيه وتأثره بهما . وهذه الصلة ، بفرعيها ، وما واكبها من تقليد وتأثر أمر طبيعي حتمي خصوصاً في بدايات الفنان الإبداعية ؛ فالشاعر قبل أن ينمو « لا بد من مروره بمرحلة التقليد ، يتأثر بالشعراء الآخرين ، ويحاول تقمص تجاربهم حتى يهتدى إلى نفسه وأصالته »<sup>(٤)</sup> ، وهو بُعد ، لا يكتب نفسه ، فيما يقول الناقد الإنجليزي إدواردز<sup>(٥)</sup> ، وإن عقله يجب أن يكون مثل المغناطيس يجذب إليه الأفكار والصور والعبارات مما يقرأ ، فيما يقول ت . س . إليوت<sup>(٦)</sup> . وهذه أمور لا تلغى أصالته وابتكاره ، لأن الأصالة ليست ابتكاراً من فراغ ، بل الابتكار هو « وجود مادة تتفاعل مع شخصية قوية فتتمثل خلقاً جديداً »<sup>(٧)</sup> .

تعود صلة إبراهيم طوقان ( ١٩٠٥ - ١٩٤١ ) بالأدب المعاصر وبمدرسة الإحياء بخاصة ، إلى أيام دراسته الابتدائية في « المدرسة الرشادية الغربية » ( ١٩١٤ - ١٩١٨ ) التي كانت « تنهج في تعليم اللغة العربية نهجاً حديثاً لم يكن مألوفاً في مدارس نابلس في العهد التركي . وذلك بفضل بعض المدرسين النابلسيين »<sup>(٨)</sup> الذين تخرجوا في الأزهر ، وتأثروا في مصر بالحركة الشعرية والأدبية . هؤلاء المدرسون أشاعوا في المدرسة روح الشعر والأدب الحديثة ، وأسمعوا الطلاب للمرة



الأولى ، فى حياتهم الدراسية ، قصائد شوقى وحافظ ومطران وغيرهم ... » (٩) ، وازدادت هذه الصلة بتردد إبراهيم ، وهو فى المرحلة الثانوية بمدرسة المطران بالقدس مع أخيه أحمد ، على المرحوم « نخلة زريق » الذى كان مدرس العربية فى « الكلية الإنجليزية » بالقدس . ثم تعمقت ، منذ التحق بالجامعة الأمريكية ببيروت عام ١٩٢٣ ، حيث أظله « أفق أدبى واسع لا عهد له بمثله فى فلسطين . هنالك الأدباء والشعراء ، وهنالك الدنيا براقة خلوب » (١٠) ، وحيث احتضنته فى الجامعة وخارجها « بيئة شعرية أدبية لم تكن لتحتضنه لو لم يكن فى بيروت » . ففى الجامعة ، كان أحد أعضاء دار الندوة التى ضمت من أقرانه الطلاب آنذاك : عمر فروخ ( صريع الغواني ) ، وحافظ جميل (أبو نواس) ، ووجيه بارودى (ديك الجن) ، وهو (العباس بن الأحنف) ، وفى خارج الجامعة ، فتحت له مجالس الأدب العالى والشعر الرفيع - من مثل مجلس الشيخ أمين نقى الدين ، وجبر ضومط ، وبشارة الخورى - صدرها ، وأولته كثيرا من عنايتها واهتمامها . وتضافرت هذه العوامل جميعاً على أن تمكنه من الفوز بلقب « شاعر الجامعة » (١١) ، وتجعل له « مكانة أدبية ممتازة قبل أن يتخرج فى الجامعة الأمريكية » (١٢) ، وأن تمهد له السبيل إلى الوصول إلى سُدَّة التعليم فى الجامعة نفسها (١٣) .

وأتاح له العوامل نفسها ، فضلاً عن استعداده الفطرى وما حباه الله به من موهبة ، وعن شغفه بالمطالعة والاختيار والحفظ ، ثقافة جامعية عصرية تامة يظهر أثرها فى شعره (١٤) .

لم يكن توفر إبراهيم طوقان على مطالعة شعر شوقى وحافظ والبارودى ، سوى جزء من إعجابه الشديد بمصر ، (١٥) وتطلعاته إليها بعد أن زارها ، أول مرة ، مستشفى عام ١٩٢٢ :

قالوا : شفاؤك فى مصر ، وقد يئسوا

منى وأعشى سقامى من يداوينى

خلفتها بلدة يعقوب خلفها

شوقا ليوسف قبلى ، فهو يحكىنى

مألى وللسقم أخشاه وأسأل عن  
طبيبهِ ، و ( عماد الدين ) يكفينى  
لو أنشب الموت بى أظفـاره لكفى  
بأـم كلثوم أن تشدو فتـحيينى  
هذا ، ومصر بساتين منمقة  
شبابها بعض أزهار البساتين  
خاضوا ميادين من جد ومن لعبٍ  
فأحرزوا السبق فى كل الميادين  
ولقد عبر عن حبه مصر وتلفه إليها بقصيدته « تحية مصر - ١٠٩ » ( ١٩٣١ ) ( ١٦ )  
التي منها الأبيات السابقة ، والتي حيا بها مصر فى فرقة لاعبي الجامعة المصرية لكرة  
القدم . وهى وإن لبست لبوس العتب ، فهو عتاب المعجب الوامق ، و « العتب على قد  
العشم » فيما نقول فى أمثالنا الشعبية الشامية :  
إليك يا مصر إيمانى وملتهـفى  
ونور نهضتك الغراء يهـدينى  
ولى أواصر قـربى فيك ما برحت  
لما مضى ، ذات توثيق وتمكين  
أحب مصر ، ولكن مصر رغبة  
عنـى ، فتعرض من حين إلى حين  
وإن بكـتُ ، لا بكـت هـمًّا ، فقد علمت  
وأيقنت أن ذاك الهم يبـكـينى

وما عتبت على هجر تدل به  
إن الدلال يُمنيّني ويُغريّني  
لكن جـزعت على ود أخاف إذا  
فقـدته ، لم أجـد خـلاً يواسيني

وما كان أشد فرح شاعرنا حين تنأى إلى سمعه عزم أمير الشعراء عام ١٩٢٨  
على زيارة فلسطين ، إذ هرع إلى تحيته بقصيدة « حطين - ٦٣ » ( ١٩٢٨ ) التي عبر  
فيها ، بما أضفاه عليه من نعوت البيان وألقابه ، عما كان يكتنه له من تقدير وإعجاب  
وإعزاز ، ثم استحثه على أن يكون لفلسطين في شعره نصيب :

أهلاً بربّ المهـرجـان  
أهلاً بنا بـغـة البـيـان  
مَلِكِ القلوب المسـتـقل  
لـ بـعرشـها ، والصـولـجان  
ومـتـوج حـالت أشـم  
ة تاجـه دون العـيـان  
أهلاً بشـوقي ، شـاعـر الـ  
فـصـحـى ومـعـجـزة البـيـان

\*\*\*

يا باكي الفـيـحاء حـي  
من أبت تقـيـم على الهـوان



بيد أن أمل إبراهيم لم يتحقق ، إذ لم يزر شوقي فلسطين ، ولم ينظم فيها شعراً (١٧) . وعاود الشاعر العزف على قيثاره العتاب الوطني ، فأرسل من خلال أوتارها نغمات عازف عاشق صدّ عنه محبه وجفاه (١٨) .

جئـتكم عاتبـاً بلابل مصر  
بلبلُ الروض عـتـبـه الحـان  
رفرف الشعـر فوقكم بجناحيـه  
هـ ، وفي ساحكم غـذاه البـيان  
وتسامى صرح العروبة في مصـر  
ر ، وهل غـيـركم له أركـان ؟  
كم بلادٍ تهـزكم ليس فـيـهـا  
لكم جـيـرةٌ ولا إـخـوان ؟  
خطبنا لا يهـز شـوقي ، ولكن  
جاء رومـا فهـزه الرومـان (١٩)  
خطبنا لا يهـز حـافظ إـبرا  
هيم ، لكن تهـزه اليـابـان (٢٠)  
مـا لـطـران يا فلسـطين شـان  
بك ، لكن له بنـيرون شـان (٢١)

وإذا ما جزنا العلائق العامة ، وهي كثيرة ، التي كانت تشد إبراهيم إلى مصر وشعرائها ، فربما كان ثمة روابط خاصة تعضدها ، وتمتن من انجذابه إلى أرض الكنانة وشعرائها . فقد أشار هو نفسه إلى « أواصر قربي » خاصة له في مصر :



ولى أواصر قـربى ، فيك ما برحت

لما مضى ، ذات توثيق وتمكين

وفسرت هذه الأصرة بأن أحد أجداده كان واليا على مصر ، وأن بعض أحفاده ظلوا ، وربما ما زالوا ، على اتصال بآل طوقان (٢٢) . ويقال إن الإنجليز نفوا والده ، مع آخرين إلى مصر فى أيلول ١٩١٨ (٢٣) .

وكان الاشتغال بالصحافة فى مصر بالذات . بعد أن نشرت له جريدة (الشورى) (٢٤) هناك نشيدا وطنيا فى تحية المجاهد الأمير عبد الكريم الريفى (٢٥) ، أمنية دأب جاداً على تحقيقها قبل أن يتخرج فى الجامعة عام ١٩٢٩ بمداولات جرت بينه وبين إحدى دور الصحافة بالقاهرة . وكادت الأمنية تتحقق ، من خلال المفاوضات الاستكمالية الحضرية التى تمت فى السنة نفسها ، إذ توجه برفقة والده إلى القاهرة للعلاج ، لولا تدخل عاطفة الأمومة التى تعانقت مع عاطفة الأبوة غير المعلنة (٢٦) .

حين أهدى إبراهيم طوقان قصيدة « حطين » إلى أمير الشعراء ، فقال :

خـذها إليك ، وأنت عنـ

ها يا أمير الشعـر غانـ

حسنا فيـها للصبـا

نـزق على خـفـ الحـسان

نفـحاتها من « كـرمـة »

تُعـزى إلى الحـسن بن هانى

هيـات تبلـغ شـأوك الشـ

شـعراء يومـا أو تدانى

أرادها أن تكون نفحة من نفحاته و « معارضة » لقصيدته في رثاء مصطفى كامل  
( الشرقيات ٣ : ١٥٧ ) :

المشرقان عليك ينتحـحـبان

قاصيهـما في مأثم والدانى

وإن ابتعد عن موضوعها ، وعدّل في موسيقاها الخارجية بانتهاج الكامل المجزوء  
ليتنغنى من خلاله ويرقص بكل ما وسعت جوانحه من مشاعر واحترام وتقدير في  
حضرة أمير الشعراء .

القصيدة تدل بدءاً على أن تأثر صاحبها بشوقي وحافظ وبغيرهما من القدامى  
والمعاصرين ، ينضوى تحت ما يسمى « التذکر المتعمد » أو « الاستدعاء » ، لأن  
استدعاء المعانى والصور من شاعر معين لا يتأتى ، فى الغالب ، ما لم يكن المتأثر  
مهما به وحافظاً الكثير من شعره (٢٧) . وهذا شاخص فى علاقة إبراهيم طوقان  
بشوقي الذى كان ، فيما تقول فدوى « سيد المكان فى قلب إبراهيم فى الشعراء  
المعاصرين » (٢٨) وقيل إن ليس ثمة شاعر معاصر صور إعجابه بشاعر معاصر مثل  
ما صور إبراهيم طوقان إعجابه بشوقي فى « حطين » (٢٩) .

وربما زاد من اهتمام شاعرنا بشوقي وشعره وتعلقه به وملاحقته له مقولة  
شكيب أرسلان فيه وتشبيهه بشوقي بعد أن قرأ فى « الشورى » (العدد ٣١٩ - ٨  
نيسان ١٩٣١ ) قصيدته :

تحية لك يا مصر الفراعين

ذوى المآثر من حى وممـدـفـون

فأعجب بها وعلق عليها بمقال عنوانه « الشعر العربى استأنف ديباجته الأولى »  
(الشورى - العدد ١٣ - أيار ١٩٣١ ) ، وقف فيه عند بعض أبياتها فحلل وفسر . ولما  
انتهى إلى هذين البيتين :

هبطتُ مصراً ، وظنى أنها رقدت  
فى ظل أجنحة من ليلها جُـون  
كأنها وكأن الليل منصعداً  
بنورها سر صدر غير مكنون

قال « هذا هو الشعر العربى على ديابجته الأولى فى حسن السبك وبداعة التخيل  
وجزالة اللفظ ، ولو قرأ هذا صديقى البارودى ، رحمه الله ، لتمنى أن يكون له ،  
ولو اطلع عليه شوقى ، لقال : أترى شوقيا آخر فى هذا العصر ؟ » (٣٠) .

ولما نظم شوقى « زحلة - الشوقيات ٢ : ١٨١ » أبدى إبراهيم ، وكان طالبا ،  
فى رسالة إلى صديقه عمر فروخ ، رأيه فيها ونقد بعض أبياتها . ومما قال : « قصيدة  
شوقى فيها غزل رقيق جميل ، سيما نظرته إلى أيام الصبا ، وهنا الإبداع ، غير  
أن هنالك بيتاً وددت لو لم يقع فى القصيدة ، وهو قوله :

خرزات مسك أم فصوص الكهربا (٣١)

وما أدرى يا أخى ، كيف يغيب عن نوق شوقى بالكلمات وعلمه بمواضعها  
أن يتنكب الخرز والفصوص . أنا لا أريد أن أقول : هذه الكلمة قبيحة . كلا ، ولكن  
أصبح لها عند الناس شخصية بارزة » (٣٢) . وشخصية الكلمة التى لاحظها إبراهيم  
هى الذى اصطلح عليه فى علم اللغة الحديثة بـ « الكلام المحرم » أو « الكلام غير  
اللائق » ، وهو أمر نسبى تختلف مقاييسه باختلاف الأعصر والطبقات الاجتماعية  
فى العصر الواحد (٣٣) . كما أنه يندرج أيضاً فيما يسمى « انحطاط الدلالة » ، لأن  
الدلالة كثيراً ما تصاب بشيء من « الانهيار أو الضعف ، فنراها تفقد شيئاً من  
أثرها فى الأذهان ، أو تفقد مكانتها بين الألفاظ التى تتال من المجتمع الاحترام  
والتقدير » (٣٤) .

الكلمة التي نقدها إبراهيم فصيحة ، وقد استعملها شوقي بمعناها المعجمي ، ولكن أضحي لها مدلول اجتماعي خاص في بعض اللهجات الحديثة ، وبخاصة في اللهجة الشامية ، وهو المدلول الذي كان يدور في خلد إبراهيم . غير أن اللفظة في الديوان الذي بين أيدينا الآن استبدلت بها لفظة « عقود » (٣٥) . فهل كان استبدالها أمراً طبيعياً عارضاً بداعي التثقيف والتهديب ، أو أنه نمت إلى شوقي نقد إبراهيم بحال من الأحوال ؟ ربما ، وإن كان من عادة شوقي أن يثقف ويعدل ويسقط ويحذف في شعره (٣٦) .

ومن مناحي نقده الإيجابي لهذه القصيدة التفاته إلى مقدرة شوقي وبراعته في تجديد المعاني ، بتعليقه على هذا البيت :

وتأودت أعطاف بانك في يدي

واحمر من خفريهما خذاك

بقوله « إن تأود أعطاف البان شيء ذكر منذ هُلهل الشعر ، وبقي ينسج على منواله حتى تكاد لا ( كذا ) تمر بديوان إلا وترى فيه عطف البان . ولكن جمال الشيء يبدو ويخفى بزيادة عليه أو أخذ منه ، قد يحسن الشيء بزيادة شيء عليه أو أخذ شيء منه ، وقل مثل ذلك في الحسن إذا قبح ! وقد تبتذل الفكرة ، ثم يقال عنها طريفة مبتكرة بمثل ذلك . هذا ما فعله شوقي حين زاد كلمتي ( في يدي ) على فكرة ( عطف البان المتأود ) المبتذلة . الحق أن شوقي توفق في هذه القصيدة ، ولا بأس بها أبداً . »

ويلغ من شغف إبراهيم « بزحلة » أنه كان يضمن بعض أشطرها رسائله إلى عمر فروخ في المناسبة المواتية : « فلا تخش من ذكريات العزوبة شراً ! ! وليعلم كل متحرض أن ( الذكريات صدى السنين الحاكي ) (٣٧) ..... » (٣٨) . وحيث إنه لم يخف إعجابه بالقسم الغزلي من « زحلة » ، فإنني لا أرتاب في أن أزعج بأن قصيدته « عند شباكي - ٤١ » ( ١٩٢٦ ) لم تكن سوى صدى لها بلغة العباس بن الأحنف ونهجه . فالقصيدتان ، موسيقاهما الخارجية واحدة : البحر الكامل ، وروي « الكاف » ، وإن جنح إبراهيم ، كعادته في الغالب ، إلى المجزوء . ولا كانت قصيدة إبراهيم

من بواكير نتاجه ، فإن مقاطعها التي نظر فيها إلى مقاطع من الشوقية ، لا ترقى  
صورها التشخيصية ، وفي تراسل معطيات حواسها (فى البيت الأخير من كل مقطع)  
إلى ما عند أمير الشعراء . ففى حين يقول شوقى :

لم أدر ما طيب العناق على الهوى

حتى ترفق ساعدى فطواك

وتأوت أعطاف بانك فى يدى

واحمر من خفريهما خدّاك

ودخلت فى ليلين : فـرعك والدجى

ولثمت كالصبح المنور فاك

ووجدت فى كُنه الجوائح نشوة

من طيب فيك ، ومن سلاف لَمّاك

وتعطلت لغة الكلام وخاطبت

عينى فى لغة الهوى عيناك

يقول إبراهيم طوقان ، وكأنه يلخص المشهد الشوقى تلخيصاً مقتضباً فاتراً :

شـكـرت الـلـه أن الـدـا

ر تـجـمـعـنـى وإيـاك

وتلقين السـؤال علىّ فى

أمر تـعـمـدّاك

وحين أجـيب تمـنـحـنى

ايـتـسـام الشـكر عـيـناك



وتعد قصيدة « الشاعر المعلم - ١٢٦ » ( ١٩٣٣ ) المشهورة « معارضة » « صريحة » بالمفهومين الفني التقليدي والمضموني لقصيدة شوقي « العلم والتعليم وواجب المعلم - ١ : ١٨ » . فهي رفض ، من موقع التجربة والعمل ، لأكثر مضامين الشوقية وأفكارها ونقد لها بشيء من الغضب والألم المشوبين بالفكاهة العذبة والسخرية المرة ، إذا ما أنعم النظر في أبياتها الأربعة الأولى بخاصة ، وفي ما تنم به اللفظتان « اقعد » و « يفلقني » وما توحيان به وتدلان عليه في الاستعمال « المعجمي » والتداول الشعبي ، فضلاً عن أن « اقعد » إبراهيم تجوز « المطابقة اللفظية » لـ « قم » شوقي إلى الضدية المعنوية « المتعمدة » (٣٩) ، التي تعبر عناصر القصيدة الأخرى بشدة عن برم إبراهيم وضيقه الشديد بمهنة التعليم - في مراحل ما قبل الجامعة خاصة - مع أنه كان من أحسن المدرسين اقتداراً في الجامعة (٢) :

شوقي يقول ، وما درى بمصيبتي

« قم للمعلم وفه التبجيلا »

( اقعد ) فديتك ! هل يكون مبجلاً

من كان للنشء الصغار خليلاً !

ويكاد ( يفلقني ) الأمير بقوله !

« كساد المعلم أن يكون رسولا »

لوجرب التعليم شوقي ساعة

لقضى الحياة شقاوة وخمولا

ومن الطريف أن تكون « الطوقانية » « معارضة المعارضة » ، لأن شوقيا كان قد عارض بقصيدته « لامية » المتنبي المعروفة في « بدر بن عمار مع الأسد » (٤١) :

في الخلد أن عزم الخليط رحيلاً

مطرّ تزيد به الخلدود مححولا

أفكانت قصيدة المتنبي تطوّف على إبراهيم ، وهو يعارض الشوقية ؟ مهما يكن الجواب ، فالشاعران ، وحافظ إبراهيم معهما ، من عشاق المتنبي وأتباع مدرسته فى الشعر . وأكاد أزعّم أن تشابه هؤلاء الشعراء المعاصرين الثلاثة فى النظم فى المناسبات والموضوعات ، وبخاصة فى الرثاء ، بالتسلل من الموضوع الأصلي إلى مسائل وقضايا وطنية وسياسية واجتماعية يرتد ارتدادا عكسيا إلى صلتها الفنية الاتباعية بأبى الطيب الذى كان ينسل ، بكثرة ، إلى نفسه يمدح ويفخر ، ويغادر الموضوع الذى أقام عليه قصيدته ، وإن يكن ثمة من يذهب إلى أن هذه الظاهرة فى شعر إبراهيم طوقان سبيل من سبل انتحائه أمير الشعراء (٤٢) .

ورثى شوقى سعد زغلول ( ١٩٢٧ ) بهائية طويلة عدتها أربعة وتسعون بيتا ( ٣ : ١٧٤ ) . ثم رثاه إبراهيم طوقان بدالية فى خمسة وأربعين بيتا ( الديوان ٥٠ ) لم يفلت فى أن يتأثر فيها بشوقى ، ولم يقف تأثره عندها ، إنما تعداه إلى « نسر الملوك - ١٣٨ » (١٩٣٣) التى رثى بها فيصل الأول ، والتى وافقت الشوقية فى الوزن « الكامل » ، وخالفها فى الروى .

وقد يكون طول مرثية شوقى وتشعبها فى الاستقصاء هو الذى ضيق مجال التأثر وجعله يقف عند الأفكار والمضامين العامة التى قد تتوارد فى مثل هذا الموقف وتتشابه ، فلما أراد شوقى ، وكان مصطفى بلبنان ، أن يبين وقع الفجيرة وما رافقها من صنوف الحيرة والدهشة والعزاء فى أنحاء من بلاد العرب ، فقال :

سائلوا زحلة عن أعراسها

هل مشى الناعى عليها فمحاها ؟

عَظِلَ المصطاف من سَمَمَاره

رجلا عن ضفة الوادى دُمَها

ففتح الأبواب لـيلاً ( ديرها )

وإلى ( الناقوس ) قامت بيعتَها

صدع البرق الدجى تنشره  
 أرض سوريا ، وتطويه سماها  
 يحمل الأنبياء تسرى موهنا  
 كعوادى الشك فى حر سراها  
 عرض الشك لها فاضطربت  
 تطأ الأذان همسا والشفها  
 لقف إبراهيم الفكر فمد فيها وجزر ، إذ سحب شدة وقع الفجعة على الشرق كله  
 متلما فعل حافظ إبراهيم فى رثائه سعدا ( ٧ أكتوبر ١٩٢٧ ) :  
 جزع الشرق كله لعظيم  
 ملاء الشرق كله إعجابا (٤٣) .  
 وحصر الشك فى موت سعد عليه وحده ، وإن لحده باليقين بعد :  
 هل كان سعد ، كما علمت ، من الورى  
 فيموت ؟ كلا ، إن سعد لأوحد !  
 هبت عواصف نعيه مصرية  
 فإذا بها شرقية تتمرد  
 وارتبت فى الأقدار ليلة نعيه  
 ولحدت ريبى يوم قيل سيلحد  
 يا سعد يا ابن النيل رنق ماءه  
 ثكل البنين ، وهل كسعد يولد ؟

مصر ، التي فقدتك ، قلب خافق  
والشرق أضلعه التي تتوقد  
غير أن تأثير القصيدة عينها في رثائه الملك فيصلا أخفى وأدق وأبرع ، فشوقي  
بدأ مرثيته بصيغة « جمع الغائب » مشبهاً المرثى بالشمس :  
شيعوا الشمس ، ومالوا بضحاها  
وانحنى الشرق عليها فبكاهها  
أما إبراهيم ، فبدأ مرثيته بالخطاب مشبهاً فيصلاً بالشمس أيضاً :  
شيعى الليل ، وقومى استقبلى  
طلعة الشمس وراء الكرمل  
واخشعى ، يوشك أن يغشى الحمى  
يا فلسطين ، سنى من فـيـصل  
والبيت الثانى ، على ما فيه من روعة وجمال ، يظل ظلاً لبيت شوقى :  
خطر النعش على الأرض بهـا  
يَحْسِر الأَبصار فى النعش سناها  
ولم يفت إبراهيم فى نفحاته الدينية أن يلم بنبويات شوقى ويعرج عليه متأثراً بها  
فكرة وموسيقى وصياغة . فقصيدته « شريعة الاستقلال - ١٧٢ » ( ١٩٢٥ ) تنحونحو  
« همزية شوقى النبوية » ( الشوقيات ١ : ٢٤ ) فى موسيقاها الظاهرة وزناً ( الكامل )  
وروياء ( الهمزة ) . إن مطلع همزية إبراهيم والبيت الذى يليه :  
يومٌ بداجية الزمان ضياء  
وبهاؤه للخفافين بهاء

يزجى النسيم به هجيراً لافح  
 عجباً ! وتبسط ظله الصحراء  
 ينظران إلى مطلع الشوقية وبيتها السابع عشر :  
 ولد الهدى ، فالكائنات ضياء  
 وفم الزمان تبسم وثناء  
 يوم يأتيه على الزمان صباحه  
 ومسأؤه بحمد وضاء  
 ويكاد قول إبراهيم :  
 نزل الكتاب على النبي محمد  
 ما يصنع الخطباء والشعراء ؟  
 يكون بيت شوقي :  
 أنت الذى نظم البرية دينه  
 ماذا يقول وينظم الشعراء ؟  
 ومثلما تفنن شوقي فى تكرير « إذا » شرطية أربع عشرة مرة تكريراً نغمياً  
 لا يخلو من عناصر تقوية المعانى الصورية التى تواكب الجو العام للقصيدة <sup>(٤٤)</sup> ، ليعبر  
 بها عن صفات النبى (ﷺ) ومحامد فى مثل قوله :  
 وإذا عفوت ، فقادراً ومقدراً  
 لا يستهين بعفوك الجهلاء  
 وإذا رحمت ، فأنت أم أو أب  
 هذان فى الدنيا هما الرحماء



نحا إبراهيم طوقان المنحى نفسه ، فكرر « إذا » فجائية تكريرا مماثلاً في الموسيقى والغرض ، ليصور التحول الذي آل إليه العرب والناس بعامة بعد أن شرفهم الله بالإسلام ، وأرسل إليهم النبي الأكرم بفرقان منزه عن كل باطل . وأفاد من « من » الجارة البدلية ، فازداد النظم متانة والمعنى قوة ، والموسيقى نغمة جديدة تتردد بين الصدر والأعجاز :

وإذا الرشاد من الضلالة والعمى

ومن الشقة قاق تآلف وإخاء

وإذا من الفوضى نظام معجز

وقيادة وسيادة ودهاء

وإذا الخيام أفلاك الورى

وإذا القفار دمشق والزوراء

وأما حافظ إبراهيم ، فترك في شعر إبراهيم طوقان أثارا ولمحات تتفاوت وضوحاً وتلويحاً ، وتسير ، تقريباً ، في خط تأثير شوقي ولمحاته .

فقصيدة « ملائكة الرحمة - ٢٩ » ( ١٩٢٤ ) الطوقانية :

بيض الحـمائم حـسبـهـنـه

أنى أردد سـجـمـهـنـه

التي كانت من بدايات شعره الناضج ، وكانت ، فيما تقول فدوى طوقان ، أول قصيدة لفتت إليه الأنظار في لبنان ، لكثرة ما تناقلتها الصحف والمجلات وما حظيت به من تعليقات وتقريظ وإطراء ، هذه القصيدة نظمها محتذياً قصيدة حافظ في مظاهر السيدات المصريات في ثورة ١٩١٩ ( الديوان ٢ : ٨٧ ) :

خرج الغـوانى يحـتـجـجـ

من ورحـت أرقـب جـمـمـهـنـه

والقصيدتان من مجزوء الكامل ، وعلى روى ( النون ) وموضوعهما متفاوت  
فى ظاهره ، واحد فى جوهره ، لأنهما تلتقيان فى إبراز ما كان للمرأة العربية ،  
فى الربع الأول من هذا القرن ، من سُهْمَة فى ميدان السياسة والاجتماع ، وتلتقيان ،  
على ما فيهما من صور بيانية جميلة ، فى الأسلوبية التقريرية ، وفى رسم  
الصور الواحدة التى عدلَ فيها إبراهيم طوقان ووسع إطارها فغدت أشمل وأعمق  
وأبعد مدى . فالصورة البيانية البسيطة المألوفة ( مثل الكواكب يسطعن وسط الدجنة )  
فى قول حافظ :

خرج الغوانى يحتجبـ

من ورحت أرقب جمعهـ

فإذا بهن تخـذن من

سود الثياب شعارهـ

فطلعن مثل كواكب

يسطعن فى وسط الدجنة

أضحت صورة مركبة متحركة تترى عند إبراهيم :

مهلا ، فعندى فارق بين الحمام وبينهـ

فلربما أنقطع الحمام فى الدجى عن شـدوهـ

أما جميل المحسنات ، ففى النهار وفى الدجنة

وتجىء قصيدة « كارثة نابلس - ٤٨ » ( ١٩٢٧ ) التى تقيل فيها طوقان بعض  
خطى حافظ فى « زلزال مسينا ١ : ٢١٥ » ( ١٩٠٨ ) شاهدا على ما كانت تحدثه  
بعض قصائد حافظ من رعشة وزلزلة فى نفسه لا يقوى ، بعد أن تستقر فى الذاكرة ،  
على منعها من التوزع والانتشار فى ثنايا قصائده ، ولكن بطريقته هو كما رأينا فى  
القصيدة السابقة .

القصيدتان من الخفيف التام ، لكنهما تختلفان فى الروى ، والطوقانية تنبئ عن أن صاحبها استوعب لوحات الحافظية جيداً ووعاها ، ثم رسم ، بوحيتها مشاهد قصيدته . فكما أبدع خيال حافظ صوراً تشخيصية متحركة سريعة ، حاول إبراهيم بالطريقة نفسها أن يرسم مشهد « زلزال الأرض » فى نابلس ملونا ببعض الصور والمعانى القرآنية ، يقول حافظ :

ما ( لمسين ) عوجلت فى صباها

ودعها من الردى داعيان

ومسحت لكم المحاسن منها

حين تمت آياتها ، آيتان (٤٥)

خُسفت ، ثم أغرقت ، ثم بادت

قضى الأمر كله فى ثوانى

وأتى أمرها ، فأضحت كأن لم

تك بالأمس زينة البلدان ...

بغت الأرض والجبال عليها

وطغى البحر أيما طغيان

تلك تغلى حقدًا عليها فتند

شق انشقاقًا من كثرة الغليان

فتجيب الجبال رجماً وقذفاً

بشواظ من مارج ودخان (٤٦)

وتسوق البحار ردًا عليها

جيش موج ، نائى الجناحين دانى

فهنا الموت أسود اللون جون  
 وهنا الموت أحمر اللون قساني  
 جند الماء والثرى لهلاك الـ  
 خلق ، ثم استمعان بالنيران  
 ودعا السحب عاتياً ، فأمدت  
 به بجيش من الصواعق ثاني  
 فاستحال النجاء ، واستحكم اليأ  
 س وخارت عزائم الشجعان  
 ويقول إبراهيم طوقان :  
 بلد كان آمناً مطمئناً  
 فسرماه القضااء بالزلزال  
 هزة إثر هزة تركت  
 طلاً دارساً من الأطلال  
 مادت الأرض ، ثم شبت وألقت  
 ما على ظهرها من الأثقال  
 فتهاوت ذات اليمين ديار  
 لفظت أهلها ، وذات الشمال  
 بعجاج ثيره ، ترك الدنيا ظلاماً ، وشمسها  
 في الزوال فإذا الدور ، وهي إما قبور

تحتها أهلها ، وإما خوال  
وأدق النسيم لو مرّ بالقائم منها لدكه ، فهو بال  
ومثلما تخيل حافظ إبراهيم صور الفزع والذعر والموت والتقتيل وما أعقبها تخيلا  
دقيقاً بارعا وكأنه يراها ، صور إبراهيم طوقان ما رأى وشاهد وسمع من هذه الصور  
بشيء من التفصيل . يقول حافظ :

رب طفل قد سـاخ في باطن الأر  
ض ينادى : أمى أبى أدركـانى  
وفتاة هيفاء تشوى على الجمـ  
ر ، تعانى من حرّ ما تعانى  
وأب ذاهل إلى النار يمشى  
مستـميتا تمتد منه اليـدان  
باحثّا عن بناته وبنيه  
مُسرع الخطو ، مستطير الجنان  
تأكل النار منه ، لا هو ناج  
من لظاها ، ولا اللظى عنه وانى  
غصت الأرض ، أتخم البحر مما  
طويلاه من هذه الأبدان

ويقول إبراهيم طوقان :

من وحيد لأمه وأبيه  
جمعه مفرق الأوصال



ومكباً على بنيسه بوجهه  
خلط الدمع بالثرى المنهال  
وفتاة لاذت بحقوق أبيها  
جزعاً ، وهو ضارع بابتها  
وحريض رأى ابنه يسلم الرو  
ح قريباً منه بعيد المنال (٤٧)  
خسف البيت بالمريض ، ومن عا  
د ، وبالمخسصات والأطفال  
قد رأينا فى لحظة وسممنا  
كيف تلهو المنون بالآجال  
هنا نسوة جيع بلا مأوى ،  
سترن الجسوم بالأسمال  
هنا أسرة تهـاجـر ، والغـم  
مُ بديل الأثاث فوق الرحال  
هنا مبتلى بفقد ذويه  
هنا معدم كثير العيال  
ملاً الحزن كل قلب وأودت  
ريح يأس بنضرة الآمال

ومع أن إبراهيم طوقان نبت من « أرض يجيش باطنها بالأحداث ، ومجتمع تكمن فيه البذور الثورية باستمرار » و « أضحي بعد « الثلاثاء الحمراء » بخاصة « صوت الإنسان الفلسطيني الذي التحم وجدانه الوطني والاجتماعي بالواقع المرفوض » (٤٨) ، فليس ببعيد أن يكون ما في شعره السياسي والوطني من أسلوب السخرية والتهكم بالمستعمرين والمتخاذلين من بني وطنه صدى للأسلوب التهكمي الساخر اللاذع الذي كان يلجأ إليه حافظ في شعره السياسي والوطني بخاصة في قصيدة حادثة دنشواي - ٢ : ١١ ٢٠ ( ١٩٠٦ ) . فمن مظاهر هذا الأسلوب في شعر طوقان مثلاً ، قوله من « أيها الأقوياء - ١٥٧ » ( ١٩٣٥ ) التي وجهها إلى حكومة الانتداب البريطاني :

قد شهدنا لعهدكم بالعدالة

وختمنا لجندكم بالبسمالة

وعرفنا بكم صديقاً وفياً

كيف ننسى انتدابيه واحتلاله ؟ !

كل أفضالكم على الرأس ، والعي

ن ، وليست في حاجة لدلالة !

ولئن ساء حالنا فكفانا

أنكم عندنا بأحسن حالة !

وقوله من « أنتم - ١٦٣ » ( ١٩٣٥ ) للزعماء الفلسطينيين وقتذاك :

أنتم ( المخلصون ) للوطنية

أنتم الحاملون عبء القضية !

أنتم العاملون من غير قول

بارك الله في الزنود القسوية !

و ( بيان ) منكم يعادل جيّشاً

بمعدات زحفه الحربية !

و ( اجتمع ) منكم يرد علينا

غابر المجد من فتوح أمية !

وقد تكون « تائية » حافظ إبراهيم « اللغة العربية تنعى حظها بين أهلها - ١ : ٢٥٣ » ( ١٩٠٣ ) التي كانت صرخة في وجه الأجانب وأشياهم ممن سعوا جاهدين بوسائل شتى إلى أن يحلوا « العامية » محل « الفصحى » ، لأسباب سربلها بسراويل العلمية والحضارة والتقدم في حين أنها كانت « من أجل القضاء على العربية الفصحى وإحلال العامية محلها » (٤٩) ، قد تكون أحد العوامل التي شجعت إبراهيم طوقان على أن يقف في أخريات حياته ، حين كان مراقباً للقسم العربى فى إذاعة القدس (١٩٣٦ - ١٩٤٠) ، وقفته الحازمة الناجحة ، وهى « تصديه لفئة غير عربية ... كانت تسعى سعيها لتنشيط اللغة العامية ، وجعلها اللغة الغالبة على الأحاديث المذاعة ... » (٥٠) .

وخلاصة الأمر ، أن تأثر إبراهيم طوقان بلسانى مصر الناطقين ، فيما دعاها طه حسين (٥١) ، كان عاما فى مجمله ، وكان بشوقى أظهر وأكثر وأعمق . وقد انصب تأثره على قصائد من شعرهما « نمطية » معروفة مشهورة ، فجاء عند إبراهيم فى قصائد نمطية غدا أكثرها معروفاً مشهوراً ، لأن أثرهما فى ما نظمته من « موشحات » وشعر متعدد القوافى لا يكاد يبين .

لم يكن تأثر إبراهيم احتذاء عشوائياً فى كل شىء . فإذا ما استثنيت ملامحه البينة من وزن وقافية وقبسات صياغية وأسلوبية ، واستثنيت تضميناته واستشهاداته ، يظل شعاعه الإبداعى وهاجا متميزا بما أدخله من أنماط التلوين والتصريف فى المبنى والمعنى والموسيقى والصورة والأسلوب ، فأضاف إلى المواد والعناصر التى ارتكزت

فى ذهنة من شعر الشعارين عناصر جديدة ، تفوق فيها أم قصر ، وأبدعها جميعاً خلقاً آخر ، هو عنوان أصالته وشخصيته المبدعة ، حتى ليصدق عليه وينسحب أحدث الآراء فى شوقى نفسه من أنه « لم يأخذ المعانى على هيئتها فى أصولها . بل تصرف فيها . فلم تكن داخلة فى شعره دخول الاستشهادات ولا دخول الاقتباسات ، وإنما دخول لبنات الثقافة فى تكوين الإنسان الذى لا يحاسب على تبعية فى الاستظهار بها ، بل ينظر إلى مدى توفقه فى تكييفها لينطلق فى بنائه الشخصى » (٥٢) .

## هوامش

- (١) راجع لمزيد من الاطلاع : د . مصطفى هدارة ، مشكلة السرقات في النقد العربي ٢٦١ - ٢٦٧ ، مكتبة الأنجلو المصرية - الطبعة الأولى ١٩٥٨ .
- (٢) استطعت ، إلى الآن ، أن أنجز مجالين من مجالات الإطار الشعري عند إبراهيم طوقان ، الأول « أثر القرآن في شعر إبراهيم طوقان » ( مجلة البيان - الكويت . العدد ١٣٨ - أيلول ١٩٧٧ ) ، والآخر « الشعبية في شعر إبراهيم طوقان » . وهما جزء من كتاب تحت الطبع عنوانه « قضايا في النقد والشعر » .
- (٣) فدوى طوقان : أخى إبراهيم ١٠ و ١٨ - ١٩ ( صدر ديوان إبراهيم طوقان - دارالقدس ، بيروت ١٩٧٥ )  
ورحلة صعبة - رحلة جبيلية (٥) ( مذكرات فدوى طوقان ) - مجلة الجديد ، العدد (٢) شباط ١٩٧٨ ، ص ٢٧ و ٣١ ، والعدد (١) - كانون أول ١٩٧٨ ، ص ١٥ .
- (٤) فدوى طوقان : رحلة جبيلية - رحلة صعبة (٦) الجديد ، العدد (٣) - ١٩٧٨ ص ٢ .
- (٥) مصطفى هدارة : مشكلة السرقات في النقد العربي ٢٥٨ نقلا عن :  
Edwards, W. A. : Plagiarism, p. 4.
- (٦) Allen, W: Writers on Writing, f Published, London. 1948, p. 46.
- (٧) مصطفى هدارة : المرجع السابق ٢٦٨
- (٨) من هؤلاء : الشيخ إبراهيم أبو الهدى الخماش ، والشيخ فهمى هاشم ( راجع عنهما : البدوي المثلث : إبراهيم طوقان في وطنياته وجدانياته ١٩ - ٢٠ . المكتبة الأهلية - بيروت ؟ ) .
- (٩) فدوى طوقان : أخى إبراهيم ٨ - ٩
- (١٠) فدوى طوقان : المصدر السابق ١٠
- (١١) فدوى طوقان : المصدر السابقة ١٣ - ١٤
- (١٢) عمر فروخ : شاعران معاصران ٢٣ . المكتبة العلمية - بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٥٤ .
- (١٣) فدوى طوقان : أخى إبراهيم ١٦ .
- (١٤) عمر فروخ : المصدر السابق ٧ و ٧٢ و ٧٦ .
- (١٥) عمر فروخ : المصدر السابق ٧ .
- (١٦) يشير الرقم الذى يلى عنوان القصيدة مباشرة فى هذا البحث من الآن فصاعدا إلى صفحة ديوان الشاعر صاحب القصيدة ، ويشير التاريخ الذى بين قوسين ، إن وجد ، إلى سنة نظمها .
- (١٧) نقل عن مخطوطة لديوان إبراهيم من مقدمته لقصيدة « حطين » ما يؤكد ما ورد فى مناسبة القصيدة فى الديوان المطبوع من أن زيارة شوقى إلى فلسطين لم تتم ، (د. كامل السوافيرى : الاتجاهات الفنية فى الشعر الفلسطينى المعاصر ١٦٨ . الأنجلو المصرية - الطبعة الأولى ١٩٧٣ ) . غير أنه ورد فى كتاب عمر فروخ ( شاعران معاصران ، ص : ٢٣ ، ١٢٨ ) ما يفيد بأن أحمد شوقى ذهب إلى فلسطين ! .
- (١٨) ديوان إبراهيم ١٨٨ ويرجع أن القصيدة وعنوانها « عتاب إلى شعراء مصر » قيلت عام ١٩٢٩ .



(١٩) يقصد قصيدة شوقي « رومة » ومطلعها :

قف بروما ، وشاهد الأمر واشهد

أن للملك مالكا سبحانه

( الشوقيات ١ : ٢٥١ ، طبعة بيروت المصورة )

(٢٠) يشير إلى قصيدته « زلزال مسنيا » التي لها نصيب في هذا البحث .

(٢١) يشير إلى قصيدة « نieron » ( ديوان الخليل ٢ : ١٠١ . دار الجيل بيروت ١٩٤٥ ) .

(٢٢) البدوي المثلث : إبراهيم طوقان في وطنياته ووجدانياته ٥٠ ( هامش ٢ ) .

(٢٣) فدوى طوقان : رحلة صعبة - رحلة جبليّة ( المدخل ) ، الجديد ١٩٧٧ ، ص : ٩ ( لم يذكر العدد على المقال المصور الذي حصلت عليه من الزميل الدكتور فواز طوقان مشكوراً ) .

(٢٤) كان يصدرها محمد علي الطاهر .

(٢٥) فدوى طوقان : أخي إبراهيم ١٢ . والنشيد في ديوان ١٩٥٠ .

(٢٦) فدوى طوقان . المصدر السابقة ١٤ - ١٥ .

(٢٧) راجع : يوسف مراد ، مبادئ في علم النفس العام ٢٣٥ و ٢٤٨ - ٢٥١ ، الطبعة السابعة - دار المعارف بمصر ١٩٧٨ .

(٢٨) أخي إبراهيم ١٩ .

(٢٩) كامل السوافيري : الاتجاهات الفنية في الشعر الفلسطيني المعاصر ١٦٩ .

(٣٠) البدوي المثلث : إبراهيم طوقان وطنياته ووجدانياته ٥٠ - ٥٥ .

(٣١) عجز البيت : \* أودعن كافوراً من الأسلاك \* .

(٣٢) عمر فروخ : شاعران معاصران ٧٥ .

(٣٣) محمد السعران : اللغة والمجتمع ١٢٩ - ١٣٣ . دار المعارف - الإسكندرية الطبعة الثانية ١٩٦٣ .

(٣٤) إبراهيم أنيس : دلالة الألفاظ ١٥٦ . الأنجلو المصرية - الطبعة الرابعة ١٩٨٠

(٣٥) وشمل التفسير أيضاً مطلع القصيدة في صدره . فبعد أن كان حين نقدها إبراهيم : « شيعت أحلامي بطرف باك » صار إلى « شيعت أحلامي بقلب باك » .

(٣٦) محمد صبرى : الشوقيات المجهولة ١ : ٨ و ٤٧ و ٦٩ دار المسيرة - بيروت . الطبعة الثانية ١٩٧٩ وشوقي ضيف : شوقي شاعر العصر الحديث ٦١ - ٧٢ دار المعارف بمصر - الطبعة السابعة ١٩٧٧ .

(٣٧) من البيت :

مستلّت في الذكرى هواك ، وفي الكرى ،

والذكرىات صدى المسنين الحساكي

(٣٩) انظر أيضاً : د . زكى المحاسنى ، إبراهيم طوقان شاعر الوطن المغصوب ٢٤ - ٢٦ .  
دار الفكر العربى - القاهرة .

(٤٠) عمرو فروخ : شاعران معاصران ٢٧ و ٣٩ .

(٤١) ديوان المتنبي ٣ : ٣٤٩ (شرح البرقوقى) . دار الكتاب العربى - بيروت ؟ .

(٤٢) عمر فروخ : المصدر السابق ١٢٩ .

(٤٢) ديوان حافظ ٢ : ٢١٨ ( طبعة دار العودة - بيروت المصورة عن طبعة مصر ) . وقد أشار حافظ في

قصيدته إلى زلزال نابلس ، ربما لأن سعدا كان قد تبرع لمكوييه بمئة جنيه :

قل لمن بات في فلسطين يبكي

إِنْ زَلَّالْنَا أَجَلَ مَمْسَايَا

قَدْ دَهَيْتُمْ فِي دُورِكُمْ وَدَهَيْنَا

فِي نَفْسٍ أَوْسٍ أَبِينِ إِلَّا احْسَنْتَ أَبَا

فقد تم على الحوادث جفنا

وفقنا المُنهدا القَرَضابا

( الجفن : غمد السيف . القرصاب : القطاع ) .

وكان إبراهيم طوقان قد أشار قبله ( ٢٧ أيلول ١٩٢٧ ) إلى تبرع سعد ، فقال :

( عیبال ) منذ تزلزلت أركبانه

مَا أَنْفَقَ يَسْعَعِدُهُ نَدَاكَ وَيَسْعَدُ

عزیزتہ بمصائبہ ، ووصلتہ

حسبي عزاءك نعمة لا تجحد

جسود ختمت به الحياة وإنه

لخستام ألف صنيعه لك محمد

- (٤٤) راجع فى نوعى التكرير هذين ، التكرير النغمى والتكرير المراد به تقوية المعانى الصورية : عبد الله الطيب المجنوب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ٢ : ٤٥ - ٩٨ - البايى الحلبى - القاهرة . الطبعة الأولى ١٩٥٥ .
- (٤٥) أيتان : زلزال الأرض والقيضان .
- (٤٦) مارج : شعلة ساطعة ذات لهب شديد .
- (٤٧) الحريض : الساقط الذى لا يستطيع النهوض .
- (٤٨) فدوى طوقان : رحلة صعبة - رحلة جبلية (٦) . الجديد - العدد (٣) ١٩٧٨ ، ص : ٢١ .
- (٤٩) نفوسة زكريا : تاريخ الدعوة إلى العامية وأثارها فى مصر ، ص : ١٢ . الطبعة الأولى ١٩٦٤ . وراجع فى تاريخ الدعوة إلى العامية البابين الأول والثانى من الكتاب نفسه ومحمد محمد حسين : الاتجاهات الوطنية فى الآداب المعاصرة ٢ : ٢٥٩ وما بعدها . مؤسسة الرسالة - بيروت . الطبعة الرابعة ١٩٨٠ .
- (٥٠) فدوى طوقان : أخى إبراهيم ٢٣ .
- (٥١) حافظ وشوقى ١٦٠ . منشورات الخانجى وحمدان ( القاهرة - بيروت ) ؟
- (٥٢) محمد الهادى الطرابلسى : خصائص الأسلوب فى الشوقيات ٢٥٤ منشورات الجامعة التونسية - تونس ١٩٨١ .



**الشاعر الحكيم**  
**( قراءة أوليّة في شعر الإحياء )**

**جابر عصفور**





لكل شاعر كبير رسالة ينطوى عليها . يشعر بها فى داخله كأنها سبب وجوده ، ويعيها فى إبداعه كأنها العلة الأولى التى يصدر عنها هذا الإبداع . ويقدر ما يؤمن الشاعر بهذه الرسالة ، إيمانه بجدوى الحياة ، يبشّر بها كأنها دين جديد ، يحمل الهداية لمن حوله ، ويلوّح بالخلاص لمن يلوذ به . قد يتمثل إبداع هذا الشاعر فى «رؤية» أو «رؤيا» ، وقد يبدو هذا الشاعر كاهناً للقبيلة أو عرافاً للمدينة ، وقد تتقمص هذا الشاعر روح قديس أو تنطقه حكمة نبي ، وقد ينقلب إلى ساحر يعاكس نظام الأشياء أو يبدو ممسوساً تتخبطه الرؤى ، وقد يبحر صوب المستحيل أو يحلّق فوق مدائن التعقل ، ولكن أياً كانت الصورة التى يتجلى بها الشاعر ، أو نراه من خلالها ، فإن إبداعه يظل منطوياً على لون من المعرفة ، تصله بنا بقدر ما تفصله عنا .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يرتبط «الشعر» - فى جانب أصيل من تراثنا - بالعلم ، ويقترن بالفطنة والدراية ، ويتداخل مع الحكمة والنبوة . إن أهم ما يميز الشاعر - فى هذا الجانب من التراث - هو تلك «الفطنة» التى تجعل الشاعر ينظر إلى أبعد مما ينظر سواه ، وذلك «العلم» الذى يمكّن الشاعر من تعرف علاقات لا تخطر على أذهان معاصريه ، وتلك «الدراية» التى يوقع بها الشاعر الائتلاف بين المختلفات ، وذلك «الشعور» الذى يلفت الشاعر إلى المغزى الكامن بين الأشياء والكائنات <sup>(١)</sup> .

ويشير الترابط الذى يصل بين هذه الكلمات ، فى مجال دلالى واحد ، إلى بعد معرفى ، ينطوى على مدلول أخلاقى ، يجعل الشعر قرين «الحكمة» بمعانيها القديمة ، ومنها ذلك المعنى الذى قصد إليه عمر بن الخطاب عندما قال : إن الشعر عند العرب «كان ... علماً ، لا علم لهم فوقه ... فالتجأوا إليه لما وجدوا فيه من الحكمة» <sup>(٢)</sup> .

والحكمة التي يتحدث عنها عمر بن الخطاب قرية «العلم» ، من حيث هي معرفة الحق لذاته ، ومعرفة الخير من أجل العمل به . و«الشاعر الحكيم» - بهذا المعنى - هو «العالم صاحب الحكمة» ، ذلك الذي يقوده تأمله إلى الحق ؛ فيهدى إلى «العلم بحقائق الأشياء» ، و«يمنع من الجهل والسفه وينهى عنهما» . إنه الشاعر الذي تنطوى حكمته على «علم» ، و«فطنة» ، و«دراية» ، بكل ما يقتزن بهذه الدوال من قدرة على الكشف والتنبؤ من ناحية ، وقدرة على الهداية والتأثير من ناحية ثانية .

وقد وصلت هذه القدرة المزدوجة بين الشاعر والنبى ، فى مجال دلالى واحد . ولذلك وصف النبى محمد (ﷺ) الشعر بصفة من صفات الأنبياء ، وهى «الحكمة»<sup>(٣)</sup> ، ولم يتردد - كما تذكر بعض المرويات - فى أن يعقب على بيت طرفة :

ستبدى لك الأيام ما كنت جاهلا

ويأتيك بالأخبار من لم تزود

بقوله : «هذا من كلام النبوة»<sup>(٤)</sup> ، ولقد قال أبو عمرو بن العلاء : «كانت الشعراء عند العرب ، فى الجاهلية ، بمنزلة الأنبياء فى الأمم»<sup>(٥)</sup> . ورؤى عن كعب الأحبار قوله : «إنا نجد قوماً فى التوراة أناجيلهم فى صدورهم ، تنطق ألسنتهم بالحكمة ، وأظنهم الشعراء»<sup>(٦)</sup> .

ويؤكد هذا المجال الدلالى الذى يصل بين الشعر والنبوة - على أساس من الحكمة - أهمية الشعر فى الحياة ، ومكانة الشاعر بين البشر ؛ فيوحد بين الشعراء وأصحاب الرسالات ؛ وذلك على أساس ما فى إبداعهم من «الحق والصدق» ، والحكمة وفصل الخطاب»<sup>(٧)</sup> . وقد قبل : «إن رتبة الشاعر ... تكسبه مهابة العلم ، وتكسوه جلال الحكمة»<sup>(٨)</sup> ، وذلك ليتصل جلال الحكمة بالنبوة ، فيصبح هذا الاتصال أساساً للدفاع عن الشعر ، من حيث قيمته وجدواه ، فى وجه أى تيار معادٍ له ، أو أى دعوى تنقص من شأنه . وإذا كان عبد القاهر الجرجاني قد ردّ جدوى الشعر إلى ما ينطوى عليه من حق وحكمة ، وإذا كان ابن رشيق قد ردّ قيمة الشعر إلى ما ينطوى عليه من جلال الحكمة ، وما يكتسب به من مهابة العلم ، فإن حازماً القرطاجنى وصل بهذه

الجدوى وتلك القيمة إلى النهاية الطبيعية ، أو عاد بها إلى مبتدى أمرها ، فرفع الشعر إلى مصاف النبوة ، وأنزل الشاعر منزلة أكرم الخلق ، فقال فى حماسة لافتة :

«كثير من أنذال العالم - وما أكثرهم ! - يعتقد أن الشعر نقص وسفاهة . وكان القدماء من تعظيم صناعة الشعر واعتقادهم فيه ضد ما اعتقده هؤلاء الزعانقة ، على حال قد نبه عليها أبو على ابن سينا فقال : كان الشاعر فى القديم يُنزل منزلة النبى ، فَيُعْتَقَدُ قوله ، وَيُصَدَّقُ حكمه ، وَيُؤْمَنُ بكهانتة . فانظر إلى تفاوت ما بين الحالين : حال كان يُنزل فيها (الشاعر) منزلة أشرف العالم وأفضلهم ، وحال صار يُنزل فيها منزلة أخس العالم وأنقصهم»<sup>(٩)</sup> .

قد نقول إن حازماً القرطاجنى يتحدث عن وضع «قديم» ، لا تنقطع فيه الصلة بين حكمة الشعر والنبوة ، أو يتمايز فيه الشاعر الحكيم عن النبى ، كما حدث مع ظهور الإسلام ، وما تكرر - فى آيات القرآن الكريم - من نفى حاسم للتشابه بين «النبى» و«الشاعر» ، أو بين «القرآن» و«الشعر» . وتلك حقيقة لا سبيل إلى تجاهلها . ولكن يظل التمسك اللافت بهذه الصلة ، بين النبى والشاعر ، عند حازم القرطاجنى ، والتلويح اللاهب بها فى أوجه «أنذال العالم» و«أخسأء الشعراء» ، أمراً له مغزى لا سبيل إلى تجاهله . إنه المغزى الذى يؤكد أن الشاعر الحق صاحب رسالة متميزة ، وأن هذه الرسالة المتميزة تتصل بالحكمة التى تنبئ وتهدى ، فتصل الشاعر بالبشر لأنه منهم ، وتميزه عنهم لأنها ترد إليه هدايتهم . قد يعود هذا المغزى بالبعد المعرفى لرسالة الشاعر الحكيم إلى قوى علوية مرة ، أو قدرات إنسانية مرة أخرى ، ولكن يظل كلا البعدين متجاوباً فى الدلالة نفسها يصل بين القدرات الإنسانية للشاعر الحكيم والقدرات المتعالية التى تقترب بالنوأة الدلالية للنبوة ، فتتصل حكمة الشعر بالكشف والهداية فى آن .

ولذلك تنطوى الصلة بين الشعر والحكمة ، فى تراثنا ، على دلالات متقاربة ، تصل بين الشاعر الحكيم وبين الكاهن والعرفاء ، مثلما تصل بينه وبين النبى الملهم صاحب

البصيرة ، وتصل - أخيراً - بينه وبين الفيلسوف «محب الحكمة» . وإذا كانت الكهانة والعرافة تقترن بالتنبؤ والكشف ، فى التصورات الجاهلية ، فإن حكمة النبوة تقتارب مع حكمة الفلسفة ، فى التصورات الإسلامية الأحدث ؛ وذلك على أساس من الاتصال بـ «العقل الفعال» الذى تفيض حقائقه على مخيلة النبى ، أو تبيح نفسها لما يُسمى «العقل المستفاد» الذى ينطوى عليه الفيلسوف . وإذا كانت حكمة الشاعر تصله بالفلسفة ، وهى «محبّة الحكمة» ، بكل ما يقترن بها من تأمل فى الطبيعة وما وراءها ، فإن هذه الحكمة تصله بالنبى ، من منظور فلاسفة كالفارابى وابن سينا ؛ وذلك على أساس من «المخيّلة» التى تميّز طبيعة إبداع الشاعر وطبيعة النبوة فى آن ؛ فتعيد الاتصال «القديم» بين الشعر والنبوة ، ولكن تضعه فى سياق جديد ، أعنى سياقاً يمكن حازماً القرطاجنى - تلميذ الفارابى وابن سينا - من الحديث عن عجائب «القوة المتخيّلة» فى الشعر ، والدفاع عن «رسالة» الشاعر على السواء ، وذلك ليوحّد المتصوفة ، من أمثال ابن عربى ، بعد ذلك ، بين «المخيّلة» و«المعراج» الذى يصعد به الصاعد إلى عالم الحقائق المطلقة (١٠) .

وعندما نرد التصورات التراثية الحديثة على قديمها ، ونصل بين ما قاله حازم القرطاجنى وما قاله عبد القاهر وابن رشيق من قبله ، ونصل بين ما قاله هؤلاء جميعاً - كأمثلة - وما قاله عمر بن الخطاب وألمح إليه النبى الكريم عندما قال : «إن من الشعر لحكمة» ، ونرجع بذلك كله إلى المعتقدات العربية الأولى التى وصلت بين الشاعر والكاهن والعراف والنبى معاً ، عندئذ تتجاوب حكمة الشاعر القديم مع حكمة النبى . ولكن يرتبط إبداع الشاعر الحكيم ، من حيث مصدره ، بقوى علوية ؛ أهمها «الروح القدس» الذى أعان حسان بن ثابت - شاعر الرسول - على ما نظم (١١) ، أو يرتبط هذا الإبداع بقوى إنسانية خالصة ، تقترن بالفطنة والدراية ، أو العلم والشعور ، أو المخيّلة والبصيرة .

ولذلك تكتسب حكمة الشاعر الحكيم طابعاً متعالياً ، فى مستوى من مستوياتها ؛ فتتوجه صوب المطلق وتسعى إلى ما وراء الطبيعة ، لتصل بين الشاعر والنبى ، وتوحد بين الشعر والرؤيا ، مثلما توحد بين الحق والحقيقة ، عبر وسيط يوحى إليه . وعندئذ يبدو الشاعر الحكيم صاحب بصيرة ، تكشف عنه الحجاب ، ليرى حقيقة متعالية ،



تهبط إليه «من المحل الأرفع» ، كما هبطت النفس في عينية ابن سينا المعروفة ،  
أو تتجلى له كما تجلت الحقيقة المطلقة لابن الفارض ، عندما قال (١٢) :

آنست في الحى نارا	
ليلا فبشّرت أهلى	قلت امكثوا فلعلى
أجد هداى لعلى	دنوت منها فكانت
نار المكلم قـبلى	نُوديت منها كفاحا
ردّوا لىـالى وصلى	حتى إذا ما تدانى الـ
مىقات فى جمع شـملى	صارت جـبـالى دكـا
من هـيـبة المتـجلى	ولاح سـر خـفى
يدريه من كان مـثلى	وصرت مـوسى زـمانى
مذ صار بعـضى كـلى	فالموت فيه حـياتى
وفى حـياتى قـتلى	

وتكتسب حكمة الشاعر الحكيم طابعاً تأملياً ، فى مستوى ثان من مستوياتها ؛ فتتوجه صوب الإنسان والطبيعة ، وتوحد بين الشعر والرؤية ، لتماثل بين الشاعر والفيلسوف ، وتصل بين عيني الشاعر وعيني المؤرخ صاحب الأيام ، فيغدو الشعر تأملاً فى الكائنات والأشياء ، وتفكيراً فى تعاقب الدول والمصائر . وقد تنطوى هذه الحكمة التأملية على حكمة عملية ، أو تقترب بها ؛ فتصل بين الشاعر والمعلم ، بعد أن وصلت بينه وبين الفيلسوف ، وتصل بين الشعر وقضايا الأرض ، بعد أن وصل وحيها المتعالى بين الشعر ونبوءات السماء ، وذلك فى إبداع ينطوى على الكشف أو التأمل ، والتفسير أو التمثيل ، والتشريع أو التوجيه .

ولكن أياً كان الطابع الذى تتخذه الحكمة ، وأياً كانت الشخصيات التى يتقمصها الشاعر الحكيم ، فإن المستويات المتعددة للحكمة تتجاوب فى أبعاد معرفية وأهداف أخلاقية . وإذا كانت الأبعاد المعرفية تصل بين نتاج الشاعر الحكيم والحقيقة فإن الأهداف الأخلاقية تصل بين الأوجه المتعددة لهذه الحقيقة وتجليات العبرة المقتربة بها ، أو المستخلصة منها . وعندما تتجاوب العبرة والحقيقة ، فى إبداع الشاعر الحكيم ، يصبح هذا الشاعر مصدراً للمعرفة ، ومشرعاً للسلوك . أعنى المعرفة التى تتعدد أبعادها الدلالية بتعدد الأدوار التى يؤديها الشاعر الحكيم ؛ فهى معرفة تتحرك بين المطلق والنسبى ، وتجوب ما بين السماوات والأرض ، لتتحد ببوارق النبوة أو لوازم التأمل ، مثلما تنسرب فى الطرقات ، أو تغوص فى أعماق الإنسان . وشأن المعرفة - فى ذلك - شأن السلوك المترتب عليها ، أو المقترب بها ، ذلك الذى تتعدد أبعاده الدلالية بدوره ، فيحتوى علاقة الإنسان بالمطلق ، وعلاقة الإنسان بالطبيعة ، وعلاقة الإنسان بالإنسان ، وأخيراً علاقة الإنسان بنفسه .

إن الشاعر الحكيم - بهذا الفهم - نموذج من النماذج الأولى القبلية فى تراثنا ، بل لعله النموذج الأصلى الأساسى ، تتكرر صورته فى عصور هذا التراث ، وتنسرب عناصره فى شعر شعرائه الكبار . قد يتعدل هذا النموذج - ظاهرياً - تحت وطأة التحولات الاجتماعية ، أو يختفى - مؤقتاً - تحت ضغط القهر السياسى أو التزمّت الدينى أو الانحدار الاجتماعى ، ليحل محله نموذج أو نماذج مغايرة أو مضادة . وقد تتباين تجلياته من عصر إلى عصر ، وتتعدد مستوياته من شاعر إلى شاعر .

ولكنه يظل باقياً كامناً ، كإنه واحد من هذه النماذج العليا Archetypes التي حدثنا عنها كارل يونج ، تلك النماذج الأولى العنيفة التي تتغير أعراضها وصورها ، ولكن يظل جوهرها الثابت فاعلاً ، تشي به تجلياته المتغيرة بتغير الزمان والمكان والأشخاص .

ولقد استغل نقاد التراث عناصر من هذا الفهم في تبرير الشعر وتأكيد أهميته ، مثلما تجلت عناصر من هذا النموذج في شعر الشعراء الذين آمنوا بجذوى الشعر في تفسير الحياة ، أو توجيهها ، أو تغييرها ؛ أعنى الإيمان الذي دفع شاعراً ماجناً - في الظاهر - كالنواصي ، إلى إدراك «ما لا يتحرى بالعيون» ، ليصل إلى نظم «واحد في اللفظ ، شتى في المعاني» ، مؤكداً أنه واحد «من الفلاسفة الكبار» (١٣) . وأعنى الإيمان الذي دفع شاعراً كئيباً تمام إلى الإلحاح على المقابلة بين الشاعر والممدوح ، والتمايز بين خلود القصيدة وفناء الممدوح وعطائه ؛ فيحدثنا - مثلاً - عن ممدوحه الذي «خرّ صريعاً بين أيدي القصائد» ، كي يحدثنا - في مقابل هذا الممدوح - عن قصائده التي تبقى «بقاء الوحي في الصم الصلاب» ، و«تملاً كل أذن حكمة» (١٤) ، لأنها من نتاج شاعر ينقل حكمته إلى الآخرين ، قائلاً لهم (١٥) :

أُنْضِيتَ فِي هَذَا الْأَنَامِ تَجَارِبِي

وَبَلَوْتَهُمْ بِمُفَحَّصَاتِ مِذَاهِبِي

وعندما يتحول الشعر إلى حكمة عند أبي تمام يتحول الشاعر إلى حكيم مشرّع ، يستنّ ما يقود الحياة إلى اكتمالها ؛ فترتبط حكمة الشاعر الحكيم بعمران الحياة ، مثلما ترتبط بمبدأ مؤداه (١٦) :

وَلَوْلَا خِلَالُ سَنَهِهَا الشَّعْرُ مَا دَرَى

بُغَاةَ النَّدَى مِنْ أَيْنَ تَوْتَى الْمَكَارِمُ

ولقد وصل القدماء بين أبي تمام والمتنبي ، على أساس أنهما «حكيمان» ، ولكن حكمة المتنبي تقترب من نبوة المتوحد ، ذلك الذي يبدو غريباً «كصالح في ثمود» ، أو مَنْ يَجْفُو بِهِ الْمَقَامُ «كمقام المسيح بين اليهود» (١٧) . بيد أن هذا المتنبي المتوحد - «وقد سُمِّيَ مُتَنَبِّئاً لِفُطْنَتِهِ» فيما يقال (١٨) - يعي معجزة كلماته التي تسمع الأصم ،

وترد البصر على الأعمى ، ويسهر الخلق جرأها ، لأنها من نتاج شاعر دحا الأرض من خبرته بها . وليست صورة الشاعر الحكيم ، فى شعر المتنبى ، سوى مجلى لذلك النموذج الأول الذى يصل بين المتنبى وحكيم المعرة ، أبى العلاء ؛ ذلك الذى رأى ما لم يره المبصرون ، فى توحده وعزلته ، وذلك الذى أراد صمته وأراد الآخرون منطقه ، على الرغم من بعد ما بينهم ؛ فانفجر فيهم صارخاً <sup>(١٩)</sup> :

أفيقوا أفيقوا يا غواة فإنا

دياناتكم مكر من القدماء

أرادوا بها جمع الحطام فأدركوا

وبادوا ، وماتت سنة اللؤماء

من المؤكد أن هناك فوارق ملحوظة بين تجليات هذا النموذج الأول للشاعر الحكيم ، فى شعر أبى نواس وأبى تمام وأبى العلاء ، ومن المؤكد أن هذه الفوارق تزداد وضوحاً لو قارنا - تفصيلاً - بين تجليات هذا النموذج فى شعر هؤلاء الشعراء وشعر غيرهم من شعراء التراث ، بمختلف طوائفهم ، واتجاهاتهم ، وعصورهم ؛ وتلك مقارنة مهمة ، تكشف - لا شك - عن جوانب لم تتعمقها الدراسة الأدبية بعد ، ولكن الأهم - فى هذا السياق - أن نلاحظ أن الوعي بهذا النموذج الأول كان يؤكد - لدى الكثير من شعراء التراث ، فى مختلف عصوره ، وبدرجات متفاوتة وتجليات متباينة بالقطع - إيماناً متأصلاً بجدوى الشعر ، مثلما كان يصل هذه الجدوى بشهوة إصلاح العالم وتغييره ، أو الرغبة فى كشفه وتفسيره .

ولولا ذلك لما حدثنا أبو تمام عن حكمة الشعر ، تلك التى تخبى الحياة ، وتعمر الأرض ، وتصلح الإنسان <sup>(٢٠)</sup> ، وذلك فى يقين لا يقل عن يقين ابن الرومى الذى قال <sup>(٢١)</sup> :

أرى الشعر يحيى المجد والبأس والندى

تبقى له أرواح له عطر

وما المجد لولا الشعر إلا معاهد

وما الناس إلا أعظم نخرات

وكما كان هذا الوعي يقترب بعذاب التوحد والاعترا ب ، فى غير حالة ، كان يقترب بعزاء الحلم فى أن يسهم الشعر فى اكتمال الحياة . ولكنه كان - دائماً - وعياً متأصلاً ، يكمن وراء كل شاعر كبير ، بالقدر نفسه الذى يكمن وراء كل حركة تسعى إلى نهضة الشعر .

وأحسب أن أهم خاصية تنطوى عليها نهضة الشعر العربى ، فى عصرنا الحديث ، هى تجديد ذلك الوعي بأهمية الشعر فى حياة الفرد والجماعة ، وما يقترب بهذا الوعي من استعادة «الشاعر الحكيم» بعض أنواره الأساسية فى توجيه الإنسان ، وتأمل العالم ، والكشف عن الأسرار التى تتحكم فى حركة كليهما . لقد كان هذا الوعي جانباً من إيمان شعراء الإحياء بضرورة النهضة ، كما كان هذا الوعي يرادف إيمانهم بقدرتهم على صياغة عوالم خيالية ، تفضى إلى توجيه الفرد والجماعة ، واستعادة الإنسان وضعه الأمثل ، فى عالم يناوشه الشر والتخلف من كل جانب . وما حدث فى الفكر ، عندما أدرك رجال من أمثال رفاعة الطهطاوى (١٨٠١ - ١٨٧٣) وجمال الدين الأفغانى (١٨٣٩ - ١٨٩٧) ومحمد عبده (١٨٤٩ - ١٩٠٥) ضرورة التحول عن الأنسقة القائمة إلى أنسقة فكرية مغايرة ، ترتبط بمطامح رحبة لنهضة متميزة ، حدث فى الشعر ، عندما نبذ الشعراء المكانة الهامشية للشاعر ، وحرصوا على أن يعيدوا له مكانته الأساسية ، ليسهموا - مع مفكرى العصر - فى صياغة المطامح الرحبة للنهضة . وبقدر ما كان وعيهم يسعى إلى استعادة النموذج الأصلى للشاعر الحكيم ، كان إبداعهم يحقق الإحياء الشعرى ، بكل ما ينطوى عليه هذا الإحياء من عناصر ومكونات .

ولقد أسهم شعراء الإحياء - بذلك - فى تغيير واقع متخلف ، أفلحوا فى صياغة تطلعه إلى التغيير ، عن طريق العودة إلى منابع الأصلية ، وتغيير القصيدة العربية كى تعبر عن مطامح متميزة ، تجلت بدرجات مختلفة فى شعر محمود سامى البارودى (١٨٣٩ - ١٩٠٤) وأحمد شوقى (١٨٦٨ - ١٩٣٢) وحافظ إبراهيم (١٨٧١ - ١٩٣٢) فى مصر ، وجميل صدقى الزهاوى (١٨٦٣ - ١٩٣٦) ومعروف الرصافى (١٨٧٥ - ١٩٤٥)



فى العراق ، وغيرهم . وتتصل أهم هذه المطامح بإحياء وظيفة الشاعر الحكيم ، فى عالم الجماعة ، على أساس أن تحقيق هذه الوظيفة صياغة إبداعية لمسعى الجماعة فى اكتشاف ذاتها وإحياء ماضيها ، وريادة لهذه الجماعة إلى مطامح إنسانية ، تتصل بأول نهضة صنعها العرب المحدثون .

ولقد كان الإحياء الشعري يتحرك من منطقة الوعي بتخلف حاضر الجماعة بالقياس إلى عظمة ماضيها . وكان هذا الإحياء يغذى طموحاً إلى مستقبل أفضل للجماعة ، عن طريق ابتعاث عناصر الماضى الموجبة ، لتواجه عناصر الحاضر السالبة . وبقدر ما كان هذا الوعي يكيّف إبداع الشاعر الإحيائي ، كان يدفعه إلى القيام بدور لا يقل أهمية - فى تقديره - عن دور مفكرى النهضة ، وقادة حركاتها السياسية والاجتماعية . ولذلك لم يرتبط شعراء الإحياء بهؤلاء المفكرين والقادة فحسب ، بل كانوا مفكرين وقادة بطرائقهم الخاصة ؛ أعنى هذه الطرائق التى كان شعراء الإحياء يستعيدون بها أنوار الشاعر الحكيم ، فى الماضى ، ليسهموا فى تغيير الحاضر ؛ وذلك بتأمل الحاضر من منظور حكمة ، يتجاوب فيها الحكيم القديم مع حكيم جديد ، أو ينطق بها الحكيم القديم من خلال كلمات الشاعر الإحيائي الذى صار ، فى كثير من قصائده ، تجلياً جديداً للحكيم القديم .

ويبدو التجاوب بين الحكيم القديم والحكيم الجديد ، مضمناً أو ظاهراً ، فى ثنائية الماضى والحاضر التى ينطوى عليها الشعر الإحيائي ، فى مجمله ؛ تلك الثنائية التى كشف البارودى عن جانبها الأول فى بيئته (٢٢) :

كم غادر الشعراء من متردم

ولربّ تال بذ شأو مقدم

فى كل عصر عبقرى ، لا ينى

يفرى الفرى بكل قول محكم

وأبان حافظ عن جانبها الثانى فى بيته (٢٣) :  
لعلّ فى أمة الإسلام نابتة  
تجلو لحاضرها مرآة ماضيتها  
والمح شوقى إلى جانبها الثالث فى بيتيه (٢٤) :  
ومن نسى الفضل للسابقين  
فما عرف الفضل فيما عرف  
أليس إليهم صلاح البناء  
إذا ما الأساس سما بالغرف  
وأوضح الرصافى جانبها الرابع فى أبياته (٢٥) :  
ألا لفتة منا إلى الزمن الخالى  
فتغبط من أسلافنا كل مفضال  
تلونا أناساً فى الزمان تقدموا  
وكم عبرة فيمن تقدّم للتالى  
ألا فاذكروا يا قوم أربع مجدكم  
فقد درّست إلا بقية أطلال  
وأكد الزهاوى جانبها الأخير فى أبياته (٢٦) :  
أو هل يعود إلى العـرو  
به ذلك المجد الأثـيل  
مجد تُجرّ له على  
مجد تقدّمه الذبول

مجد بدا كالنجم يُلـ

مع ثم أخفاه الأفول

مجد تزول الراسيا

ت وذكره ما إن يزول

مجد بناه الله ضخمًا

ثم أيده الرسـول

ويبدو التجاوب بين الحكيم القديم والحكيم الجديد ، من منظور مغاير ، فى الثنائية اللافتة التى ينطوى عليها القصّ النثرى لأحمد شوقى وحافظ إبراهيم . إن «شيطان بنتاءور»<sup>(٢٧)</sup> التى كتبها شوقى (١٩٠١) تتشابه ، فى السياق ، مع «ليالى سطيح»<sup>(٢٨)</sup> التى كتبها حافظ إبراهيم (١٩٠٧) . ذلك لأن كلا العاملين يقوم على ابتعاث حكيم قديم ، هو مجلى من مجالى النموذج الأول القبلى ، ليدير حواراً مع حكيم جديد ، هو صورته المنعكسة فى الشاعر الإحيائى ؛ لكى يتأمل - كلاهما - الحاضر بالقياس إلى الماضى ، ويرتحل كلاهما فى الزمان والمكان ، ليعود كلاهما إلى الحاضر محملاً بحكمة الماضى . والحكيم القديم - فى عمل حافظ إبراهيم - هو «سطيح» ، ذلك العراف المتنبئ ، كاهن الجاهلية الأول عند العرب . أما الحكيم القديم - فى عمل أحمد شوقى - فهو الروح الأكبر ، والنسر المعمر ، آدم الشعراء ، بنتاءور «شاعر الملك رعمسيس ، وحامل لواء البيان ، فى طيبة ومنفيس»<sup>(٢٩)</sup> .

وإذا كان البناء - فى «ليالى سطيح» - يقوم على هذا الصوت المتجاوب بين الحكيم القديم وحكيم جديد . فإن هذا التجاوب يُوظف لخدمة غرض أساسى ، هو النظر إلى الحاضر السالب بعينى الماضى الموجب ؛ خصوصاً حين يرتبط هذا الماضى بحكمة النبوة ، تلك التى ينقلها الحكيم القديم إلى الحكيم الجديد ، كأنها «لمحة من تلك اللمحات التى تتصل فيها بعالم الملائك» [ص : ٤٦] . فيمكنه من أن يسمو بنفسه «إلى مراتب العارفين بأسرار الخلائق وحكمة الخالق» [ص : ٨٥] ، وينظر - من خلال عينى صاحبه - إلى «ما كتب بلحظ الغيب» ؛ فتغدو منزلة الحكيم الجديد

من الحكيم القديم «بمنزلة العبد الصالح من ابن عمران» [ص : ٤٥] . وكما يرتبط الحكيم القديم - فى «ليالى» حافظ - بالكاهن ، العراف المتنبئ ، يقترب اللقاء معه بقاء حكيم مقارب ، هو أبو العلاء ، ذلك الذى تتحول لزومياته إلى «ربيع الأرواح ومسرح النفوس» [ص : ١٩] وتنهل أبياته علامة حكمة دالة ، من قبيل :

اسمع نصيحة ذى لب وتجربة

يفدك فى اليوم ما فى دهره علما

[ص : ٨]

ليصبح صوت أبى العلاء صدى لصوت سطيح ، ذلك الذى يُصدر الحكم على الزمن الحاضر ، فيما يُعرض عليه من مشاهد وأحداث ومواقف ، عبر ليال سبع كأنها أيام الخلق ، لكنها ليال مثقلة بالحكمة القديمة ، فلا تخلو من النبوءة .

هذا التجاوب بين الحكمة القديمة والحكمة الجديدة - وإذا شئنا الدقة هذا التجلى الجديد للحكيم القديم - هو أساس البناء فى رواية «شيطان بنتاعور» ، تلك التى يضع لها أحمد شوقى هذا العنوان الفرعى الدال : «لبد لقمان وهدهد سليمان» . فيكشف - بالعنوان - عن ثنائية بناء العمل ، بنفس القدر الذى يكشف عن ثنائية دلالة ، تلك التى يبدو فيها الماضى منعكساً على الحاضر ، أو يتأمل فيها الحاضر من منظور الماضى . وإذا كان أول الطائرين ، فى ثنائية العنوان الدالة ، أعنى لُبدًا ، يرتبط بالثبات والخلود (لُبدُ : اسم آخر نسور لقمان لأنه لُبدُ ، فبقى لا يذهب ولا يموت) ويقترب بحكمة لقمان ﴿وَلَقَدْ آتَيْنَا لُقْمَانَ الْحِكْمَةَ﴾ [لقمان/١٢] فإن ثانى هذين الطائرين يرتبط بالمعرفة المنتقلة ، من عالم إلى آخر ، ويقترب بحكمة سليمان ، ذلك الذى أتاه «الهدهد» بما لم يحط به علمًا ، وجاءه ﴿مِنْ سَبَأٍ نَبَأٌ يَقِينُ﴾ . [النمل/٢٢] وإذا كان «لُبدُ لقمان» يشير إلى بنتاعور الحكيم المصرى القديم - «آدم الشعراء» ... وأول من نطق بالقافية الغراء ، فوق هذه الغبراء - فإن «هدهد سليمان» يشير إلى «منبئ الأنباء» . الشاعر الحديث الذى «يلبس ثوب الحكيم» [ص : ١٤ - ١٥] .

والحركة التى يتقابل فيها الحكيم الجديد - الهدد - مع الحكيم القديم - لبد - حركة تبدأ من تأمل الأول فى حاضر سالب، لا يبدو منه سوى "صور ممسوخة، وأشباح معوجة، وأعضاء كمختلط الأشلاء، من ضياع التناسب" [ص: ٢٠]. ولكن هذه الحركة سرعان ما تغدو تحولاً وارتحالا، عبر أفلاك المكان وأقطار الزمان. وفى هذا التحول والارتحال، يرى الحكيم القديم صاحبه ما لم تره عين، ويسمعه الحكمة التى لم تسمعها أذن، ويجوب به الماضى ليعود به إلى الحاضر السالب، بعد أن استعرض كرة الأرض فى خاطره، وقلب صفحات التاريخ فى فكره؛ فيدرك الحاضر من منظور الماضى، ويقوم فيه بوظيفة الحكيم القديم - بنتاءور. وهذه الوظيفة العالية يؤديها أمثاله الحكماء، فى كل زمان ومكان، أينما وجدوا وكيفما ارتأوا" [ص: ١١٧] .

قد نقول إن هذا التجاوب بين الحكيم القديم والحكيم الجديد، فى عملى شوقى وحافظ، ينطوى على نوع من السلب، لأنه تجاوب يقيس كل ما فى الحاضر على الماضى، ولا يدرك الحاضر إلا من خلال تعارضه مع ماضٍ موجب، مطلق فى إيجابه، يبدو خالياً من أى شائبة أو نقص، كأنه الفريوس المفقود الذى نحلم بالعودة إليه. ولكن هذا التجاوب كان وسيلة الشاعر الإحيائى، فى تجاوز حاضره السالب، والارتفاع بهذا الحاضر إلى ما يماثل إيجاب الماضى، فى عصوره الزاهرة. يضاف إلى ذلك أن هذا التجاوب كان يؤكد وعى الشاعر بجلال مهمته وعظم مسئوليته، فى نفى الحاضر، والارتقاء به إلى منزلة الحلم القديم، أو العودة به إلى العصر الذهبى الذى اقترن بالحكيم القديم .

وكما آمن حافظ وشوقى بجلال حكمتهما، من هذا المنظور، آمنا بقدرة شعرهما على الوصول بالحياة إلى الاكتمال، بطريقتهما الخاصة بالطبع. ولقد كان هذا الإيمان - على أى حال - جانباً من إيمان شعراء الإحياء بجدوى الأدب بوجه عام، خصوصاً بعد أن هجر هؤلاء الشعراء الفهم الشائى للأدب، بوصفه "معرفة الأحوال التى يكون الإنسان المتخلق بها محبوباً عند أولى الأمر"<sup>(٢٠)</sup>، إلى فهم أنضر وأعمق، تقترب فيه حياة الآداب باكتشاف أسرار الكون، ومعرفة ماهية العوالم، ولذلك قال أحمد شوقى، بعد أن تقمصته روح بنتاءور، حكيم مصر القديم، وشاعرها الأول .



"يا بني إن العلم والبيان خلقا ليكونا حرب الأوهام، ونوراً يخرج إليه الأمم من الظلمات، وإن حاملها مطالب بالعمل والدعوة إلى العمل حتى النفس الأخير من الحياة"

[ص: ٨٢-٨٣].

وقال حافظ إبراهيم، بعد أن تقمصته روح سطيح، حكيم العرب القدماء، وكاهنهم الأول :

"اعلم يا ولدي أن عز الأمم موقوف على عز اللغات، وأن حياة اللغات مستمدة من حياة آدابها، فإن ظهر علم الأدب في شعب كان ذلك آية لظهوره، وعلامة على استعداده؛ فهو الذي يهيئه لقبول أسباب الرقي والعمران، ويعدّه لمساغ أنواع العلاج، ويروضه على احتمال المصاعب في سبيل المعالي. ألا ترى أنه يخاطب الشعور، ويحدث الوجدان، فإن خفق الأول خفقة حرك منه، وإذا أغفى الثاني إغفاءة شرد عنه. ألا ترى إذا تيقظ الشعور أحسّ صاحبه بالحاجة إلى معرفة ما يحيط به، فهو يدفعه إلى البحث واكتشاف أسرار الكون، ويدعوه إلى معرفة ماهية العوالم" [ص: ٤٠].

ولم يعد الشعر - نتيجة هذا التجاوب بين الحكيم القديم والحكيم الجديد - وسيلة إلى التسلية الرخيصة، أو سبيلاً إلى التملق المهين، بل أصبح "ثوران الأرواح... وسلاح الإنسانية... وموقف الأمم من رقتها"، فيما يقول الزهاوي<sup>(٢١)</sup>. إن الشعر "علمٌ وجد مع الشمس"، فيما يقول حافظ إبراهيم، في مقدمة الطبعة الأولى من ديوانه (١٩٠١). هذا "العلم" ليس سوى "نفثة روحانية، تمتزج بأجزاء النفوس، ولا تحسّ به غير النفوس الزكية". ولو أنهم سألوا الحقيقة أن تختار لها مكاناً تشرف منه على الكون لما اختارت غير بيت من الشعر. ولو لم تكن آيات الكتاب العزيز كلها ظروفاً للحكمة، وأوعية للحقيقة، لما وجد الملحدون السبيل إلى القول بأنه جاء على طريقة الشعر، وإن كان

منثوراً<sup>(٣٢)</sup>. أما الشاعر فهو صديق البشرية، وعدو الجبروت والظلم، فيما يقول شوقي، ذلك لأن الشاعر الحق "حادي الإنسانية"، الذي "يمر بها على الخير وربوعه، والبر وينبوعه، ويقبل بها على الحق وقبيله، ويعدلها إلى العدل وسبيله، ويلم بها على الجمال ومغناه"<sup>(٣٣)</sup>.

وبقدر ما تستعيد هذه الكلمات بعض أدوار "الشاعر الحكيم"، في حياة الجماعة، فإنها تؤكد أهمية "الشعر الحكمة"، في تغيير الإنسان؛ خصوصاً عندما يصل حافظ إبراهيم هذا الشعر بالنفثة الروحانية التي تخامر النفوس الزكية، أو يقرن الشعر بالحقيقة التي تشرف على الكون في بيت منه، وبالحكمة التي تصل بين طريقة الشعر وآيات الكتاب العزيز، وذلك في عبارات تصل بين البعد المعرفي والبعد الأخلاقي من الحكمة ليرد شوقي ثانيهما على أولهما، فيصل بين الشعر وقيم الحق والخير والجمال .

وعندئذ تنتفي صورة "الشاعر المادح"، أو يتراجع نموذج، ليفسح السبيل لاستعادة نموذج الشاعر الحكيم، فلا تغدو عبقرية الثاني قرينة التلاعب بالكلمات، في عبث بهلوانى، بل تصبح قرينة "الحكمة البالغة" التي تؤدي إلى "إلفات الأرواح إلى حقائق اجتماعية ومادية غير منتبه إليها"<sup>(٣٤)</sup>. وتقترن هذه "العبقرية" بنوع من "الكشف"، يغدو معه الشاعر الإحيائي قرين الحكيم القديم، ذلك الذي يستن للحياة خلالها، ويشرع للجماعة كمالها، وتتكشف له أسرار الماضي، بنفس القدر الذي تكشف بصيرته عن أسرار المجهول المكتوب بلحظ الغيب .

لقد كانت الحكمة - عند شعراء الإحياء - أصل الشعر ومصدر قيمته. ولذلك آمنوا بدور الشاعر الحكيم في اكتشاف مغزى الكون، وإدراك بديع صنع البارئ، والتقاط العبرة من حركة الإنسان بين قطبي الزمان والمكان، تماماً مثلما آمنوا بدور الشاعر الحكيم في هداية الجماعة وقيادتها. ولم يروا في ذلك أمراً هامشياً أو ثانوياً، بل كانوا يرون في التأمل الحكيم للكون والإنسان علياً وجودهم ومبرر قيمتهم .

وبقدر ما آمنوا بأن الحكمة تصل بهم إلى مرتبة شعراء الأسلاف الكبار، من أمثال أبي تمام والمتنبي وأبي العلاء، آمنوا أن المضي في التأمل الحكيم يمكنهم من تجاوز الأسلاف، عندما يصل اللاحق منهم إلى ما لم يدركه السابق من أسلافهم :

فسيما ربما أخلى من السبق أول

وبذل الجياد السابقات أخير

[البارودي ٢٥/٢]

ولذلك لم ينظر شعراء الإحياء إلى الشعر بوصفه متجرا، يطوف به الشاعر المادح على طالبى الشراء، بل بوصفه "حكمة"، تتخلق بها المعرفة فى الشاعر الحكيم، لتنتقل - عبر كلماته - إلى الآخرين، فتقودهم إلى الحق والخير والجمال، على نحو ما فهم شعراء الإحياء هذه القيم. وكما تحدد هذه المعرفة المتخلقة من الحكمة أهمية الشاعر، من منظور الآخرين، تبرر هذه الحكمة للشاعر وجوده وجدواه، من منظوره الذاتى، على نحو يقترب فيه غياب الشعر عن الشاعر بافتقاد المعنى والغاية، بل يقترب بالجنون المطبق، فيما يقول الرصافى :

هو الشعر لا أعتاض عنه بغيره

ولا عن قوافيه ولا عن فنونه

ولو سلبتني الحوادث فى الدنيا

لما عشت أو ما رمت عيشا بدونه

إذا كان من معنى الشعور اشتقاقه

فما بعده للمرء غير جنونه

[٥٤٨/١]

ولقد قال الزهاوى :

- لست بالشعر أبتغى لى كسبا

أو أداوى يومئذ به إملاقى

أيها الشعر أنت لست متاعاً

يشترى أو يباع فى الأسواق

[ص:٢٦٧]

إذا لم يث الشعر إحساس أهله

فليس خليقاً أن يفوز بأكبار

وأحسن شعر ما يتم انطباقه

على الأمر، أو يبدى الخيال بمقدار

وأحسن منه حكمة عربية

تدور على الأفواه كالمثل الجارى

[ص:٢٦٨]

وتلك أبيات تتدرج فى تحديد قيمة الشعر، لتنفى "الشعر المتاع"، وتصل بين الشعر والإحساس، ولكن لتقرن بين أعلى درجة فى سلم القيمة وبين "الحكمة العربية" التى تدور "كالمثل الجارى".

صحيح أن شعراء الإحياء قد مدحوا، كما مدح غيرهم من القدماء، وصحيح أن شعرهم لم يخل من نموذج الشاعر المادح الذى يراعى المقتضى المتغير، ويحرص على مقامات المستمعين حرصه على قواعد المنادمة وأصول اللياقة. ولكن مدح هؤلاء الشعراء لم ينطو على هوان نموذج الشاعر المادح الذى انحدرت به مواضع النفاق الاجتماعى والسياسى، فصاغها أحد المتأخرين من القدماء بقوله: (٣٥)

الكلب والشاعر فى حالة

يا ليت أنى لم أكن شاعراً

أما تراه باسطاً كفّه

يسـتـطـعـم الوارد والصـادراً

كما أن مدحهم لم ينطو على مرارة الشاعر المرائي، عندما تدركه لحظة ندم، تدفعه إلى ما قاله صرّ دُرّ (٣٦):

كم أذلت المديح في حمـد قوم

كان كفراً بالمجد ذاك الحمـد

حرج ألبأ الصدوق إلى الميـ

ن، وما من لوازم العيش بُدّ

بل اقترن مدحهم بمغزى أخلاقى، يرتبط بالدور الذى تلعبه الحكمة- كما رأوها - فى حياة الأفراد. ولذلك قال البارودى :

الشـعر زين المرء ما لم يكن

وسيلة للمـدح والذام

قد طالما عزّبه معـشـر

وربما أذى بأقـوام

فاجعله فيما شئت من حكمة

أو عظة، أو حـسب نامى

[٥٢١/٣]

وعندما يقترن الشعر بالحكمة يفارق "المدح" نفسه مفهومه الشائئ، ليقترب بالعظة، أو الحسب النامى الذى يغدو مثالا يتّبع، وذلك فى ضوء مبدأ مؤداه :



أيها الشاعـر الكـريم تدبـر  
واجـعل القـول منـك ذا تحـكيم  
لا تـذمّ اللئـيم، وامـدح كـريـما  
إن مـدح الكـريم ذم اللـيـم  
[٥٣٤/٣]

هذا المبدأ هو الذى دفع أحمد شوقى إلى أن يحدثنا عن كيف :  
يُظهـر المـدحُ رونقَ الرجلِ المـا  
جد كالسيف يزدهى بالصقال  
[الشوقيات ١/١٨٨]

وأن يؤكد علاقة المدح بالحكمة فى أبيات من قبيل :  
- الحق أولى من وليك حـرمـة  
وأحق منك بنصرة وكفاح  
فامدح على الحق الرجال ولهمـو  
أو خلّ عنك مواقف النصاح  
[١٠٧/١]

- ومن المدح مـا جـزى  
وأذاع المناقـبـا  
[٧٨/٤]

- واذكر الغر آل أيوب وامدح

فمن المدح للرجال جزاء

[٣١/١]

- قلم جرى الحقب الطوال فما جرى

يومًا بفاحشة ولا بهجاء

يكسو بمدحته الكرام جلالة

ويشيع الموتى بحسن ثناء

[٢٣/٣]

وذلك كله لى يبرز شوقى الجانب الأخلاقى للمديح، من حيث هو تصوير للفضائل، فى مقابل الهجاء الذى هو إبراز للنقائص، فيتجاوب المغزى الحكى للمديح والهجاء، على نحو يؤكد تحول حكمة الشاعر إلى مصباح يضىء للجماعة سبيلها إلى القيم، فيحق لشوقى أن يقول :

وما حطّ من رب القصائد مادحا

وأنزله عن رتبة الشعر هاجيا

فليس البيان الهجو إن كنت ساخطا

ولا هو زور المدح إن كنت راضيا

ولكن هدى الله الكريم ووحىه

حملت به المصباح فى الناس هاديا

[١٨٢/٣]

لذلك - كله - عرّف البارودي الشعر بوصفه لمعة خيالية: "يتألق وميضها في  
سماوة الكفر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيض بلالائها نوراً يتصل خيطه  
بأسلة اللسان، فينفث بألوان من الحكمة، ينبجج بها الحالك، ويهتدى بدليلها السالك".  
[٥٥/١] وكما تحدث البارودي عن "حسنات الشعر الحكيم"، في مقدمة ديوانه، صاغ  
- في نظمه - صورة الشاعر الحكيم، الذي :

له بين مجرى القول آيات حكمة

يدور على آدابها الجذ والهزل

[٥٨/٣]

ورغم مراوغة المجاز في تعريف البارودي للشعر فإن التعرف ينطوي على دوال  
لافتة، تبدأ معها حركة الشعر من هذه "اللمعة الخيالية" التي يقرنها المتصوفة ببوارق  
الحدس، ولكنها بوارق الحكمة التي تبدأ - عند البارودي - من "الفكر" لتنعكس على  
"القلب"، فيفيض "اللسان" بنورها الذي ينبجج به الحالك، ويهتدى بهديه السالك؛ فكأنها  
ذلك "المصباح" الذي يحمله الشاعر "في الناس هادياً"، في أبيات شوقي. وكما تقتزن  
هذه الحكمة بالنور تقتزن بالهداية؛ فلا يتحدث البارودي - الشاعر - عن نفسه بشيء  
أقل من :

- ملكت مقاليد الكلام وحكمة

لها كوكب فخم الضياء منير

[٥/٢]

- فكيف ينكر قومي فضل بادرتي

وقد سرت حكى فيهم وأمثالي

[١١٢/٣]

- فما قيدتني لفظة دون حكمة

ولا عزني قول فملت إلى الدعوى

[٢٠٠/٤]

وما كلفني بالشعر إلا لأنه

منار لسار، أو نكال لأحمق

[٣٤٩/٢]

ويتولد الشعر - "منار الساري" - من تلك "اللمعة الخيالية" التي يتألق وميضها في فكر الشاعر، ويفيض لألوها على لسانه، فينعكس الوميض والالاء على قلوب الجماعة، لينقل إليها نور الهداية الذي تصح به النفوس والأرواح :

إن في الحكمة البليغة للرو

ح غذاء كالتب للأجساد

[٢٣٦/١]

ونور المعرفة الذي تتكشف معه أسرار الإنسان والطبيعة على السواء :

فثم علوم لم تفتق كمامها

وثم رموز وحيها غامض السر

[٥٦/٢]

ويبدو أن حافظ إبراهيم قد اقترب من السر الذي ينطوى عليه نموذج الشاعر الحكيم عند البارودي؛ فقد حرص حافظ - في رثاء أستاذه - على أن يصل البارودي بحكماء الماضي، خصوصاً سليمان (النبي الحكيم) :

مُلْكُ القلوب، وأنت المستقل به،

أبقى على الدهر من ملك ابن داود

[١٣٩/٢]

والمعري (الشاعر الحكيم) :

أودى المعري تقي الشعر مؤمنه

فكاد صرح المعالي بعده يودى

[١٤١/٢]

وذلك في دلالة تتضمن "منار الساري" و"اللمعة" التي تنبعث أشعتها إلى "صحيفة القلب"، أعني تتضمن الذي يفرض "نور الحكمة" وعنصرها الدلالي المضيء على سياق المراثية، فيتكرر لافتاً، تصوغه أبيات من قبيل :

لو أنصفوا أودعوه جوف لؤلؤة

من كنز حكمته لا جوف أخدود

وكفّنوه بدرج من صحائفه

أو واضح من قميص الصبح مقدود

وأنزلوه بأفق من مطالعنه

فوق الكواكب لا تحت الجلاميد

وناشدوا الشمس أن تنعى محاسنه

للشرق والغرب والأمصار والبيد

[١٤٢/٢]



وكما حرص حافظ إبراهيم، في رثاء أستاذه، أن يتحدث عن "كنز حكمة"  
البارودي، حرص - في لياليه مع سطيح - أن يحدثنا عن حكمة المعري، خصوصاً حين  
يباعد التوحد بين حافظ والآخرين، فيخلو إلى اللزوميات، ينهل من معانيها، ليروي. "من  
حكم فجر الله ينبوعها في جوف ذلك الحكيم"<sup>(٣٧)</sup>. وكما تحدث حافظ عن البارودي  
وأبي العلاء، بوصفهما حكيمين، تحدث عن إسماعيل صبري وأحمد شوقي، في أبيات  
من قبيل :

وتلونا آيات شوقي وصبري

فرأينا ما يبهر الأفهاما

ملا الشرق حكمة وأقاما

في ثنايا النفوس أنى أقاما

[٥٦/١]

ولكن نموذج الشاعر الحكيم يبدو نموذجاً مغايراً في شعر حافظ نفسه؛ فهو حكيم  
متميز، يغالب قلقه هدوء تأمله، ويصرفه الهم الاجتماعي الآتي عن تأمل المغزى الكوني  
الذي شغل البارودي وشوقي والزهاوي، في قسم لافت من شعرهم. ولذلك يبدو  
الشاعر، في ديوان حافظ، حكيماً يسلط العين على البشر أكثر مما يرقب الطبيعة،  
أو يتأمل الكون، لكنه يظل حكيماً نافراً من جهالة قومه، ساخطاً على ما هم عليه  
من تواكل، متمرداً على ما هم فيه من بؤس، ساخراً مما ينطوون عليه من تكاسل :

أرى شعباً بمدرجة العوادي

تمخخ عظمه داءً عققام

إذا مرّ بالبأساء عام

أطل عليه بالبأساء عام

سرى داءُ التـسواكل فـيـه حتـى  
تـخـطـف رزقـه ذاك الزحـام  
قـد اسـتـعـصى عـلى الحـكـماء مـنا  
كـما اسـتـعـصى عـلى الطـب الجـذام

[٥٥/٢]

ولا غـرابـة فـى أن يـخاطـب هـذا "الحـكـيم" - النافـر، الساخـط، المـتمـرد، الساخـر-  
"الشـعر الحـكـيم" بـقـولـه :

ضـمـعت بـين النـهى وبـين الخـيـال  
يا حـكـيم النـفـوس يا بـن المـعـالى  
ضـمـعت فـى الشـرق بـين قـوم هـجـود  
لـم يـفـسـقـوا وأمـة مـكـسـال  
قـد أذالـوك بـين أنـس وياـس  
وغـرام بـظـبـيـة أو غـزال  
ونـسـيب ومـدحـة وهـجـاء  
ورثـاء وفـتـنة وضـلال  
وحـمـاسٍ أراه فـى غـيـر شـيء  
وصـفـار يـجر ذـيل اخـتـيال

[٢٢٦-٢٢٥/١]

ولقد توقف شوقي فى مقدمة ديوانه الأول (١٨٩٨) ليوكد أن أسلافه من شعراء العرب كانوا "حكماء لم تغرب عنهم الحقائق الكبرى، ولم يفتهم تقرير المبادئ

الاجتماعية العالية". ووصل شوقي نفسه بتراث أسلافه، خصوصاً المعري الذى كان "يصوغ الحقائق فى شعره، ويوعى تجارب الحياة فى منظومه، ويشرح حالات النفس، ويكاد ينال سريرتها"، والعتاهى الذى "كان... ينشئ الشعر عبرة وموعظة، وحكمة بالغة موقظة"، والمتنبى "صاحب اللواء، والسماء التى ما طاولتها فى البيان سماء" (٣٨).

وكما حاول شوقي استعادة نموذج الشاعر الحكيم وإحياءه، أكد صلة الشعر بالحكمة، وألح على هذا التأكيد، فى عبارات من قبيل :

– "الأمثال والحكم أحسن آداب الأمم".

[أسواق الذهب، ص:٣]

– "اللسان ... أول من سفر، بين الخالق وبين البشر، ثم فجّر بالحكمة فانفجر، ثم علّم الشعر فشعر".

[ص:١٢٢]

– "الحكمة قوام الخير الخاص ودعامة الخير العام".

[ص:١٢٢]

– "على كتب السماء تهجى الحكمة الحكماء".

[ص:٢٣]

– "الحكمة مصباح يهديك حتى فى وضح الصباح".

[ص:١٢٨]

– "الجميل إلى الجميل يميل، والحكمة تحب الفن الجميل".

[ص:١٣٣]

– "مثل الشاعر لم يرزق الحكمة، كالمغنى : صناعة ولا صوت".

[ص:١٣٣]

- " لا يزال الشعر عاطر حتى تزينه الحكمة ، ولا تزال الحكمة شاردة حتى يؤديها بيت من الشعر " .

[ص: ١٣٤]

وينسرب هذا الإلحاح من نثر شوقي إلى شعره، ليتحول إلى عنصر دال، يتكرر في أبيات من قبيل :

- من ضاق بالدنيا فليس حكيمها

إن الحكيم بها رحيب الباع

[٩٥/٣]

- ووجود أساس والقول فيه

ما يقول القضاة والحكماء

[٢١/١]

- تعلم حكمته الحاضرين

وتسمع في الغابرين النطف

[١٦٠/١]

- عاجلوا الحكمة واستشفوا بها

وانشدوا ماضل منها في السير

[١٢٨/١]

- ولا خلد حتى تملأ الدهر حكمة

على نزلاء الدهر بعسك أو علما

[١٤٧/٣]

- والشعر ما لم يكن ذكرى وعاطفة

أو حكمة، فهو تقطيع وأوزان

[١٠٣/٢]

- اسمع نفائس ما يأتيك من حكى

واقهمه فهم لبیب ناقد واعى

[١٥١/٤]

- علمت بالقلم الحكيم

وهديت بالنجم الكريم

[٢١٨/١]

- وأخرجت حكمة الأجيال خالده

وبيئت للعباد السيف والقلم

[٢١٥/١]

- جعلتها شعرا تلفت الفطن

ولشعر للحكمة مذ كان وطن

[١٢٥/٤]

- أرف نوابغ الكلم الغوالى

وأهدى حكمتى الشعب الحكيم

[٣٣/٤]



- لى دولة الشعر دون العصر وائلة  
مفاخرى فيها حكى وأمثالى

[١٢٦/٣]

وعندما تؤكد هذه الأبيات الصلة بين الشعر والحكمة تستعيد للشعر مكانته،  
وتبتعث الشاعر الحكيم لترفع من قدره، فتعكّر - من ثم - على نموذج الشاعر المادح  
الذى يستطعم الوارد والصادر. ويتجاوب مع هذه الأبيات ما يؤكد شوقى، نثرا، فى  
مقدمة ديوانه، حين يرى "أن إنزال الشعر منزلة تقوم بالمدح، ولا تقوم بغيره، تجزئة  
يجل عنها ويتبرأ الشعراء منها". ولذلك يستبدل شوقى، فى مقدمة ديوانه، الحكمة  
بالمدح، فيؤكد أن هناك ملكا كبيرا، هو الكون ما خلق الشاعر إلا ليتغنى بمدحه، ويتفنن  
بوصفه، ذاهبا كل مذهب، بقصائد فيها :

من كل بيت كـآى الله تسكنه

حقيقة من خيال الشعر غراء

[٧/٢]

قد يختلف معنى "الحقيقة" و"الخيال" اللذين يتحدث عنهما شوقى، فى بيته، عن  
"الحق" و"الخيال" اللذين تحدث عنهما ابن عربى، مثلاً، فى بيتيه<sup>(٣٩)</sup>.

إنما الكون خـيال

وهو حق فى الحقيقة

والذى يفهم هذا

حاز أسرار الطريقة

وهو اختلاف يرجع إلى طبيعة الفارق بين "رؤيا" ابن عربى، المتصوف صاحب  
الكشف، و"رؤية" شوقى، المتأمل محب الحكمة، ولكن يظل "الخيال"، عند شوقى، قرين

الحقيقة، من حيث هو كساؤها الذى تتجلى فيه، ومن حيث هو مجلاها الذى يخفف وقعها على الأسماع والأفئدة . ولقد قال شوقى : "الحقيقة ثقيلة فاستعيروا لحقائق العلم خفة البيان" [أسواق الذهب ص: ٢٣] ، مثلما قال الزهاوى :

إنما الشعر فى الحقيقة أصل

والخيالات كلها أثواب

[ص: ٦٩٦]

ولقد زعمت عصبية، فيما يقول شوقى، أن أحسن الشعر ما كان بواد والحقيقة بواد: "فكلما كان بعيداً عن الواقع، منحرفاً عن المحسوس، مجانباً للمحتمل، كان أدنى فى اعتقادهم إلى الخيال، وأجمع للجلال والجمال". وليس الشعر كذلك فى حكمة شوقى. إنه قرين تأمل النظام الذى يحكم حركة الكون، وغايته الكشف عن الحقيقة التى ترقى بالإنسان عن المنافع الزائلة فى الحياة الدنيا، وليس خيال الشعراء الحكماء من قبيل العالم المناقض للحقيقة ، بل العالم الذى :

تأوى الحقيقة منه والحقوق إلى

ركن بنائه من الأخلاق بناءً

[٦/٢]

ولا ترتبط غاية الشعر النهائية، فى حكمة شوقى، بحاجات العمران المادى "الذى تتوقف عليه سعادة الإنسان، فى هذه الحياة الدنيا"؛ ذلك لأن الشعر "من كماليات العمران الأدبى الذى تسأم النفس عنده الحقيقة المجسدة، والمادة المجردة، وتميل فى بعض أوقاتها إلى التنقل بشعورها من عالم إلى آخر، ومن فضاء إلى سواه". هذه الثنائية التى يتعارض فيها العمران المادى مع العمران الأدبى، وتتعارض فيها الحقيقة المادية المجسدة مع الحقيقة الروحانية المجردة، ثنائية مطلقة فى حكمة شوقى، تقترب بتعارض العقل مع الهوى، والروح مع الجسد، فى الحكمة القديمة؛ ولكنها تتجاوب، فى

هذا السياق، مع ثنائية أخرى؛ ترتبط بالتباعد عن الحياة الدنيا لإدراك علتها، وذلك من خلال لون من التحليق يدرك العقل فيه ما نأى، كما يقول البارودي، أو من خلال لون من التحليق يتباعد فيه الشاعر عن هذه الحياة ليتعرف مغزاها، ويأتى بأنبائها، كأنه "هدهد سليمان"، لو لجأنا إلى استعارة شوقي الأساسية فى "شيطان بنتاءور". ويقلب الشاعر الحكيم عينيه، فى هذا التحليق، وهو يجوب ما بين السموات والأرض، بعد أن اتخذ الخيال له براقا، فينفسح له مجال التخيل، "ويتسع له مكان القول، ويستفيد علما لا تحويه الكتب، ولا توعيه صدور العلماء". ويغدو الشعر - فى النهاية - تأملاً "لا يخرج عن كونه أخباراً وحكمة، وهما لا يكونان إلا من عليم مجرب" (٤٠).

وعندما يتحد الشاعر بهذا "العليم المجرب"، ويتحد الشعر بهذا "العلم" الذى لا تحويه الكتب ولا صدور العلماء، يتصل كلاهما بنوع خاص من الحقيقة، هى مصدر القيمة التى تبتعث النموذج الأول للشعر الحكمة، والشاعر الحكيم، فتتفتح ملكات الشاعر لالتقاط العبرة التى تنطوى عليها الأشياء، واستخلاص المغزى الذى تقترن به حركة الكائنات، ويترسخ فى الشاعر إيمان أشبه بإيمان الرسل، أعنى إيماننا يغدو معه الشعر قدراً مقدوراً، يحمله صاحبه كأنه الرسالة، أو النبوءة، لا يملك فكاكاً منها بعد أن :

أمر الله بالحقيقة والحكم

مة فالتقتا على صولجانه

[الشوقيات ٩١/٢]

ولكن تعود "الحقيقة" و"الحكمة" لتبرزاً فى سياق متجاوب العناصر، يتناغم فيه "صولجان" الشعر مع "صمصام" الحكمة، فى أبيات الرصافى :

لعمرك إن الشعر صمصام حكمة

وإن النهى معدودة من قيونه

إذا جننى ليل الشكوك سللتـــــــــــــــــه  
عليه ففرّاه بفجر يقينه  
تقوم مقام الدمع لى نفثاته  
إذا الدهر أبكاني بريب منونه  
وأجعله للكون مرآة عبّرة  
فيظهر لى فيها خيال شئونه  
فأبصر أسرار الزمان التى انطوت  
بما دار فى الأحقاب من منجنونه  
[٥٤٦/١]

ويبدو الشعر، فى هذه الأبيات، قرين المعرفة التى تتصل بالنهى، أو - على نحو أكثر حرفية - قرين المعرفة التى تصنعها العقول (= النهى) كما يصنع الصُّناع (= القيون) السيف الصارم اللامع الذى لا يثنى (= الصمصام). وكما يتصل "صمصام الحكمة" بالمعرفة، فى هذه الأبيات، ترتد المعرفة إلى تجارب الشاعر الحكيم، حيث يسبر العقل أسرار الزمان، ويكشف التأمل عبّرة الكون، فتنعكس الأسرار والعبّرة على مرآة الشعر، لتغدو الحكمة سلاحاً يواجه نوائب الدهر، ويفرى ليل الشكوك .

ويسطع "صمصام الحكمة"، فى الأبيات، على نحو يذكر بهاؤه بتلك "اللمعة الخيالية" التى ضاءت حكمتها، فى شعر البارودى، فكانت كوكبا "فخم الضياء منيراً". ويقترن "صمصام الحكمة"، فى هذا السياق، بالحقيقة التى تسطع فى حياة الشاعر، كالمصباح، فتنتقل النور منه إلى الآخرين حوله، فيذكرنا صمصام الحكمة بما قال شوقى : "الحكمة مصباح يهديك حتى فى وضوح النهار". وعندما يتجاوب "الصمصام" مع "المصباح" يقترن الشعر بالمبدأ المستقصى، فى بيتى الزهاوى :

الشعر مبدئي الذي استصفيته

والشعر ديني في الحياة ومذهبي

والشعر مصباح أزيل بضوئه

ما في ليالي محنتي من غيب

[ص: ٥٦٤]

وينطوي تشبيه "المصباح على دالتين متداخلتين، في هذا السياق، تقترن أولاهما بنور المعرفة التي تضيء للشاعر حياته، وتضيء للآخرين حياتهم، فيكشف الشعر - كالمصباح - أسرار الزمان وعبرة الكون وطبيعة الإنسان ، على المستويين العام والخاص .

ولرب قافية كمؤتلق السنا

يجلو الشكوك يقينها المحوض

[الرصافي ٢/٣٠٧]

وتقترن الدلالة الثانية بآثار أخلاقية، يتحول فيها نور المعرفة إلى منار، يهدي خطى السائرين، فيكشف الشعر - كالمصباح - معالم الطريق الذي يسلكه الفرد والجماعة :

فبنوره في كل جنح نهتدي

وبهديه في كل خطب نقتدي

[البارودي ١/١٨٢]

وقد ينسرب بعد علوي، يقترن بوحى قدسي، في الدالتين المتداخلتين لتشبيه المصباح، فتألف "الحقيقة" و"الحكمة"، بعد أن أمر الله بهما فكانتا على "صولجان" الشاعر، ليغدو الشعر :



... هدى الله الكريم ووحىيه

حملت به المصباح فى الناس هاديا

[الشوقيات ١٨٢/٣]

وقد يسيطر بعد إنسانى على دلالتى التشبيه؛ فيظل "المصباح" قرين تأمل عقلى،  
لشاعر يقول عن نفسه :

إنى أنا المصباح، لست بضائع

حتى أكون فراشة المصباح

[الشوقيات ١٠٨/١]

أو يقول لغيره :

بكفيك مصباح من العلم ساطع

به لعقول الناشئين تنيـر

[الزهاوى ١٦٨:]

ولكن يكشف كلا القولين عن مكابدة الشعراء الحكماء، فى تعرف الحقيقة؛  
خصوصاً عندما تخايلهم هذه الحقيقة فتجعلهم :

يتوهجون ويطفئون كأنهم

سرج بمعتـرك الريح الأربع

[الشوقيات ٦١/٢]

وقد يتجاوز البعدان الداليان، فى النهاية، تجاور التأمل والوحى، فى رثاء  
الزهاوى لأحمد شوقى :

قد كنت أول شاعر بث الهدى

للناس فيمما جاء من ألواح

يا كوكبا قد كاد يحو نوره

صدأ الدجى أحسن به من ماحي

وقد انطفأت وما هنالك موجب

إلا نفاذ الزيت في المصباح

[ص ٦١٢]

ويظل تشبيه "المصباح" - في قلب دلالاته - قرين "الحقيقة" التي التفت مع  
"الحكمة" على "صولجان" الشعر، أو الشاعر، لتكرر مقترنة بالحق، ملحمة دالة، في  
أبيات مثل :

- إذا أنا قصّدتُ القصيد فليس لي

به غير تبيان الحقيقة مقصد

[الرصافي ٢١٢/١]

- وأنشدته يجلو الحقيقة بالنهي

ويكشف عن وجه الصواب قناعا

[الرصافي ٣٥٦/١]

- لذاك جعلت الحق نصب مقاصدي

وصيرت سر الرأي في أمره جهراً

[الرصافي ١٤٢/١]

- والشعر ليس بِنافع إنشاده

حتى يكون عن الحقيقة معرباً

[الرصافي ١٣٩/٢]

- تعودت إنشادي القريض المهذبا

ونزهت نفسي فيه أن أتكذبا

ومن أجل حب للحقيقة لم أكن

مع الزمن الغاوي إذا ما تقلبنا

[الرصافي ٦٥٤/٢]

- عفء على الدنيا إذا المرأ لم يعش

بها بطلا يحمي الحقيقة شدّه

[البارودي ١٩٣/١]

- أنا في حياتي بالحقيقة مغرم

وأقولها جهراً على الأشهاد

[الزهاوي ٥٢٥]

- وسأبقى على الحقيقة بحا

ثا وإن هاض من جناحي كلالتي

[الزهاوي ٥٨٨]

- الشعر حر يقول

الذي يرى الحق فيهِ

يقرر الحق إن قسا

له إلى سامعيه

وليس يجنح يومًا

عن الطريق النزيه

[لزاوي ٣٤٠]

- إن الذي خلق الحقيقة علما

لم يخل من أهل الحقيقة جلا

ولربما قتل الغرام رجالها

قتل الغرام كم استباح قتيلا

أو كل من حامى عن الحق اقتنى

عند السواد ضفائنا وذحولا؟!

[الشوقيات ١/١٨١]

- لم تشر أمة إلى الحق إلا

بهدى الشعر أو خطى شيطانه

[الشوقيات ٢/٢٩١]

- بنى الأرض هل من سامع فأبشه

حديث بصير بالحقيقة عالم

[الرصافي ١/٣٩٨]

- صف الحقيقة للشبان يا قلمي

فكل ظني أن الوقت قد حانا

.....

.....

كن بالحقيقة مجهاراً وإن جرحت

وأعلن السر كل السر إعلانا

إذا وعى الناس ما تبديه من حكم

آبوا إليك زرافات ووحدا

[الزهاوى : ٢٨٩]

وكما يتجاوب التكرار الملح للحقيقة والحق - فى مثل هذه الأبيات، وغيرها - مع تشبيه الشاعر بالمصباح، من حيث علاقته بالجماعة، يؤكد التكرار البعد الأخلاقى من حكمة الشاعر. ولكن تتحول الحكمة - فى بعدها الأخلاقى - إلى "حكم" قطاع، يغدو معه الشعر "صمصام حكمة"، يفرض على البشر سبيل السلوك، بفعل ما فيه من سطوة على النفوس. وعندئذ يتجاوب بيت حافظ إبراهيم :

ففى الشعر حث الطامحين إلى العلا

وفى الشعر زهد الناسك المتورع

[١١٩/١]

مع بيت الزهاوى :

تثقف الأخلاق راشدة به

وبغيـره الأخلاق لا تثقف

[٥٨٣]



لينسج الرصافى صورة الشاعر الحكيم، من عناصر أخلاقية لافتة، على  
النحو التالى :

وما ينفعُ الشعر الذى أنا قائل  
إذا لم أكن للقوم فى النفع ساعيا  
ولست على شعرى أرومُ مَثُوبَةً  
ولكن نُصحَ القومِ جُلُّ مراميا  
وما الشعر إلا أن يكون نصيحةً  
تنشط كـسـلانا وتنهض ثاويا  
وليس سَرى القوم من كان شاعراً  
ولكن سَرى القوم من كان هاديا  
فعلّمهم كيف التقدمُ فى العلى  
ومن أى طُرُق يبتغون المعاليا  
وأبلى جـديد الغى منهم برشده  
وجدد رشداً عندهم كان باليا  
وسافر عنهم رائداً خصب نفعهم  
يشق الطوامى أو يجوب المواميا  
وإن أفسدتهم خطةٌ قام مصلحاً  
وإن لدغتهم فتنةٌ قام راقياً

[٣٥٢-٣٥٢/١]

ويؤكد هذا التجاوب، بين الشعراء الثلاثة، البعد الخلقى للحق والحقيقة، في رسالة الشاعر، فيؤكد - من ثم - ما سبق أن صاغه البارودي، نثراً، في مقدمة ديوانه، عندما قال "ولو لم يكن من حسنات الشعر الحكيم إلا تهذيب النفوس، وتدريب الأفهام، وتنبيه الخواطر إلى مكارم الأخلاق، لكان قد بلغ الغاية التي ليس وراءها لذي رغبة مسرح" [٥٦/١] .

وإذا رددنا البعد الأخلاقي للحكمة على بعدها المعرفي، وفهمنا البعدين في سياق تتجاوب فيه حكمة الشاعر مع حكمة الأنبياء ، تجلّت القيمة المطلقة للشعر، من حيث علاقته بالإنسان والزمان، وتحول "حُكْم" الشعر الذي يصدر عن شاعر متعين في زمان متعين إلى حُكْم أزلي مطلق، يتجاوز الزمان والإنسان والمكان. ومن هذا المنظور تتحدد أهمية قصيدة البارودي، تلك التي تبدو كأنها أول "بيان شعري" لشعراء الإحياء :

لِلشَّعْرِ فِي الدَّهْرِ حُكْمٌ لَا يَغْيِرُهُ

مَا بِالْحَوَادِثِ مِنْ نَقْضٍ وَتَغْيِيرِ

يَسْمُو بِقُومٍ، وَيَهْوِي آخِرُونَ بِهِ

كَالدَّهْرِ يَجْرِي بِمِيسُورٍ وَمَعْسُورِ

لَهُ أَوَابِدُ، لَا تَنْفَكُ سَـ\_\_\_\_\_ائِرَةٌ

فِي الْأَرْضِ مَا بَيْنَ إِدْلَاجٍ وَتَهْجِيرِ

مِنْ كُلِّ عَاصِبَةٍ تَسْتَنُّ فِي طَلْقِ

يَغْتَالُ بِالْبُهِرِ أَنْفَاسَ الْحَاضِرِ

تَجْرِي مَعَ الشَّمْسِ فِي تِيَارِ كَهْرِبَةٍ

عَلَى إِطَارٍ مِنَ الْأَضْوَاءِ مَسْعُورِ

تطارِدُ البرقِ إنْ مَرَّتْ، وتتركه  
فِي جَوْشَنٍ مِنْ حَبِيكَ الْمُزْنَ مَزْرُورِ  
صَحَائِفُ لَمْ تَزَلْ تَتْلَى بِالسَّنَةِ  
لِلدَّهْرِ فِي كُلِّ نَادٍ مِنْهُ مَعْمُورِ  
يُزْهِى بِهِ كُلُّ سَامٍ فِي أُرُومَتِهِ  
وَيَتَّقِي الْبَاسَ مِنْهَا كُلُّ مَغْمُورِ  
فَكَمْ بِهَا رَسَخَتْ أَرْكَانُ مَمْلَكَةٍ  
وَكَمْ بِهَا خَمَدَتْ أَنْفَاسُ مَغْرُورِ  
وَالشَّعْرُ دِيْوَانُ أَخْلَاقٍ يَلُوحُ بِهِ  
مَا خَطَّهَ الْفَكْرُ مِنْ بَحْثٍ وَتَنْقِيسِ  
كَمْ شَادَ مَجْدًا، وَكَمْ أَوْدَى بِمَنْقِبَةٍ  
رَفَعًا وَخَفَضًا بِمَرْجُوٍّ وَمَحْذُورِ  
أَبْقَى زُهَيْرٌ بِهِ مَا شَادَهُ هَرَمٌ  
مِنَ الْفَخَارِ حَدِيثًا جِدًّا مَأْثُورِ  
وَقَلَّ جَرُولُ غَرْبِ الزَّبَرْقِيَانِ بِهِ  
فَبَاءَ مِنْهُ بِصَدْعٍ غَيْرِ مَجْبُورِ  
أَخْزَى جَرِيرٌ بِهِ حَيَّ النُّمَيْرِ، فَمَا  
عَادُوا بِغَيْرِ حَدِيثٍ مِنْهُ مَشْهُورِ

## لولا أبو الطيب المأثور منطقُهُ

ما سار في الدهر يوماً ذكر كافور

[١٥٣-١٤٩/٢]

ومن السهل أن نلاحظ القيمة المطلقة التي تضفيها قصيدة البارودي - وقد أوردتها كاملة - على "حُكْم" الشعر ، من حيث هو حكم ثابت، متعال، مطلق، يتأبى على النقض والتغيير. ولذلك يقتزن الأثر الذي يحدثه الشعر في الآخرين بقدرة الدهر على تغيير مصائر الكائنات. ولكن تتجاوز فاعلية حكم الشعر - في القصيدة - حدود الزمان والمكان ، لتهيمن على حياة الإنسان . وتنطوى هذه الفاعلية على قوة كونية، تجرى مع الشمس ، أو تطارد البرق؛ فتغدو قوة مطلقة، تسيطر على الدهر نفسه، لينطق آثارها، كأنه وسيط من وسائطها؛ فينتقل حكم الشعر من الدهر إلى الإنسان، ليصبح مبعثاً على الزهو، أو حافزاً على الخوف، ومصدراً لعمران الأرض بالخير، أو مصدراً لإخماد أنفاس الشر .

وتدخل قصائد الشعر وصحائفه في ثنائية متعارضة دالة ؛ طرفاها: "الحكم" المطلق للشعر وزمانه الدهريّ الأزلي من ناحية، والنسبية المطلقة للإنسان وزمانه المتعين المحدود من ناحية أخرى؛ وذلك ليقترن الطرف الأول بالثبات، ويقترن الطرف الثاني بالتغير .

وتقترن قصائد الشعر - في هذه الثنائية - بحركة العناصر الفاعلة في الطبيعة؛ مثل الشمس والبرق والسحاب المطر، بكل ما يتصل بها من مدلولات الخصب، وذلك لتغدو "القصيدة" نفسها، في سياق مقارب:

كالبرق في عَجَلٍ، والرعد في زَجَلٍ

والغيث في هَلَلٍ، والسَّيل في هَمَلٍ

[٣٢/٣]

وتنطوى صورة الشاعر الحكيم، المضمنة فى الأبيات ، على بعد كونى، يقارب بينها وبين تخوم الأسطورة؛ فيتجاوب البعدان المعرفى والأخلاقى لحكمة الشاعر مع عناصر إخصاب كونى ترتبط بالخلق والتجدد، على نحو يتجاوب معه حكم للشعر وعناصر الإخصاب فى القصيدة، ليتشكل من كليهما نموذج الشاعر الحكيم، فى هذه الصورة اللافتة، من قصيدة أخرى للبارودى :

له البلجة الغراء يسرى شعاعها

إذا غام أفقُ الفهم، والتبس الأمرُ

تزاحم أفواهُ الكلام بصدره

فلو غَضَّ من صوت لكان لها هدر

له قَلَمٌ لولا غـزارة فكره

لجفت لديه السحب، أو نفذ البحر

إذا اختمرت بالليل قمة رأسه

تفجر من أطراف لمتها الفجر

[٦٨/٢]

وليس من المهم أن نتوقف - تفصيلاً - عند المدلول الأسطورى لهذه الصورة، بل الأهم أن نلتفت إلى دلالتها المعرفية والأخلاقية على السواء؛ تلك الدلالة التى تتواشج فيها عناصر الضوء، تواشج البلجة الغراء والشعاع والفجر، لتقابل هذه العناصر المضيئة الظلمة المقتترنة بغيم الفهم والتباس الأمر وليل الجهل؛ فتقترن الحكمة بنور المعرفة ومنازة الأخلاق على السواء، ويتصل كلاهما - المعرفة والأخلاق - بقدرة أسطورية يتميز بها الشاعر الحكيم عن الآخرين، أعنى التميز الذى يصل حركة الشاعر، وحركة القصيدة بالمثل، بالحركة الفاعلة لعناصر الإخصاب فى الطبيعة؛ والتميز الذى يصل بقية البشر، ممن يتلقون القصيدة، بحركة منفعة، لعناصر تتحول إلى مفعولات للحركة الفاعلة .



وطبيعي أن تقتزن حكمة الشاعر - في هذا السياق - بكوكب "فخم الضياء منير"، أو منار السارى". ولكن ترفعنا حركة السياق نفسها، من "المنار" الأرضى إلى "الكوكب" السماوى؛ فتقتزن القصيدة بالبرق، والرعد، والغيث، والسيل. وعندئذ يتحول نموذج الشاعر الحكيم نفسه، ويتنقل من مستوى أدنى إلى مستوى أعلى، فيقترب من نموذج "الخضر"، ناقل المعرفة وحامل الخصب، صاحب موسى النبى، ذلك الذى تخضر الأرض تحته أينما حل؛ ليقول البارودى عن نفسه، فى قصيدة أخرى:

بلغت مدى خمسين، وازددت سبعة

جعلتُ بها أمشى على قدم الخضر

[١٦/٢]

وعندما يهبط طرفا الثنائية الدالة، فى قصيدة البارودى، من حركة العناصر والأفلاك، فى السماء، إلى حركة الإنسان فى الأرض، ليتعارض الإنسان مع الإنسان، تنجلي الثنائية عن تعارض مغاير؛ طرفاه: حكمة الشاعر، وغرور السلطان. وإذا تجاوبت "أركان مملكة" مع "كل سام أرومته"، فى هذا المستوى من التعارض، يتجاوب "الشعر" مع "كل مغمور يتقى البأس" من "أنفاس مغرور"، ولكنه التجاوب الذى يجعل الشاعر طرفاً يتضاد مع غرور السلطان، على نحو يذكر - مثلاً - بالتضاد بين "الحكيم بيدبا" و"الملك دبشليم"، فى "كليلة ودمنة"، أو بالتضاد الذى ينطوى عليه بيت الرصافى :

إن المتوج فوق عرش ذكائه

يعلو المتوج فوق عرش سريره

[١١٩/٢]

ويغدو الشاعر الحكيم، فى هذا التعارض الأخير، أقوى من الممالك، أو المغرورين من طغاتها؛ فيرسخ "حكمه" أركان ممالك العدل، وتدمر "حكمته" أركان ممالك الشر، فتخمد أنفاس حاكم مغرور .

ويتحدد البعد الأخلاقي لحكم الشاعر، في علاقة الإنسان بالإنسان، ليصبح الشعر "ديوان أخلاق"، يصوغه الفكر، بعد بحث وتثقيف؛ ليتعارض الشاعر مع الآخرين، تعارض المشرع والمشرع لهم، أو تعارض العقل والهوى، وأخيراً تعارض العارف وطالبي المعرفة. وعندما يرفع التعارض الشاعر بالقياس إلى الآخرين، يكتسب ما يعكسه فكر الشاعر - في "ديوان الأخلاق" - طابعاً مطلقاً، يقترب بالحكم الدهري للشعر، وزمانه الأزلي، في مقابل تغير الإنسان وفناء عالمه .

وعندئذ يذهب الدهر بالأصل الإنساني المتعين الذي عكسته مرآة الشعر - أو "ديوان الأخلاق" - ويبقى الشعر على الصورة المنعكسة لهذا الأصل. وكما يصيب التغير الأصل بعوارض الذبول وعوامل الفناء، تبقى الصورة على حالها، في الشعر، تتأبى على التغير، وتقاوم الفناء. هكذا أبقى حُكم شعر زهير (حكيم القبيلة) على هُرم ابن سنان (سيد القبيلة) الذي ذهب به الدهر، وحفظ حكم الشعر انكسار الزبرقان (الثرى) أمام الحطيئة (الفقير)، مثلما أبقى حكم الشعر على خزي بني نمير (القبيلة) في مواجهة جرير (الفرد)، وضالة كافور (السلطان) بالقياس إلى المتنبي (الشاعر)؛ فلا يثبت - في النهاية - سوى حُكم الشعر، ذلك الذي لا يغيره ما بالحوادث من نقض وتغيير .

وتتكرر هذه الدلالة، في شعر البارودي، ولكن ينسرب خلود الشعر، وثبات حكمه المطلق، ليعدى الشاعر؛ فيتحول الشاعر - بدوره - إلى كائن تخلده كلماته، مثلما تخلد قصائده صور كل ما تعكسه. ولا غرابة لو انعكس التشبيه؛ فيقيس البارودي خلود الأهرام - في الدهر - إلى "خلود الداروي والأوابد" من شعره، [٦١/٢] فالمهم أن يتكرر هذا العنصر الدال :

قولي باقٍ على الأحقاب

[١٠٥/١]

- سيبقى به ذكرى على الدهر خالدا

وذكر الفتى بعد الممات خلوده

[٢٣٨/١]

- سيدكرنى بالشعر من لم يلاقنى

وذكر الفتى بعد الممات من العمر

[١٧/٢]

- وما مات من أبقى على الدهر فاضلا

يؤلف أشتات المعالي ويجمع

[٢٤٧/٢]

- وما مات من أبقاك تهتف باسمه

وتذكر عنه صالحات المناقب

[١٣٥/١]

- إذا قلت بيتا سار فى الدهر ذكره

مسير الحيا ما بين غرب ومشرق

[٢٤٩/٢]

- ولى من الشعر آيات مفصلة

تلوح فى وجنة الأيام كالخصال

[١١٤/٣]

- تبلى العظام، ويبقى ذكره أبداً

[EΛ1/Υ]

لنقل - مع البارودي - إن "خلود" الشعر قرين قدرة الشاعر على أن يضم "شتات الكون في بعض أحرف" [٢٨٠/٢]. ولكن هذه القدرة قرينة حكمة يقر لها بالمعجزات الإنس والجان [٣٣/٣]، وذلك لأنها قادرة على أن تبث الحياة في الأشياء والكائنات، أو تشيع الدمار في أعتى الأشياء، فهي - من ناحية - "تقيء على الدنيا" بكل ما يعمرها ويكملها [١٧/٢]، ولو تليت - من ناحية أخرى - على جبل "لأنهار في التو" [٢٣١/١]

إن الشعر الحكمة قوة خير مطلقة، في هذا السياق؛ تبتعث الخصب وتنفي الجذب، وتقترن بما يشيع الحياة أو يهيج العماء، وإذا كانت القصائد - عند البارودي - تتحرك على الأرض ما بين الإدلاج والتهجير، أو الليل والنهار، لتعمر كل ناد وتشيد كل مجد، وتتحرك ما بين النور والظلمة، في السماء، فتجري مع الشمس لتنتشر على الأرض إطاراً متقدماً من الأضواء، وتطارد البرق لتسكنه السحاب المثقل بالمطر، تغو هذه القصائد نفسها، عند شوقي، قرينة خصب الأرض وفتوة الزمان، على نحو لا يتعارض فيه خصب الشعر مع جذب الأرض فحسب، بل يتجاوز الشعر قدرة الربيع المقترنة بتحدد الكائنات :

## أَيْنَ نَوْرِ الرَّبِيعِ مِنْ زَهْرِ الشَّعْرِ

وإذا ما استوى على أفنانه

سرمد الحسن والبشاشة مهما

تَلْتَمِسُهُ تَجِدُهُ فِي إِبَانِهِ

## حسن فی اوانہ کل شیء

## وجمال القريض بعد أوانه

مَلِكٌ ظَلَهُ عَلَى رِسْوَةِ الْخَلِـ

د، وَكَرْسِيَّهِ عَلَى خُلْجَانِهِ

أَمْرَ اللَّهِ بِالْحَقِيقَةِ وَالْحِكْمَةِ

فَالْتَفَتَا عَلَى صَوْلْجَانِهِ

[الشوقيات ١٩١/٢]

ويعود "الشعر" ليقترن بالثبات، في هذه الثنائية الجديدة، في مقابل الربيع الذي يقترن بالتغير. ويبدو "ربيع الشعر" سرمدياً، يتجاوز تقلب الزمان وتبدل المكان، أما "ربيع الطبيعة" فيظل عارضاً، عابراً، لا يدوم، إذ يدركه ما يدرك الحوادث من نقض وتغيير، فلا يخلد - في الكون - سوى ذلك المَلَك (الشعر) الذي تلتف "الحقيقة" و"الحكمة" على صولجانه. ولا غرابة في ذلك فللشعر رتبة "لا يجهلها إلا من جفا طبعه، ونبا عن قبول الحكمة سمعه"، فيما يقول البارودي [٥٨/١].

إن ارتباط الشعر بالحكمة - على هذا النحو - ينطوي على أبعاد دالة؛ لأن هذا الارتباط لا يعيد للشعر أهميته فحسب، بل يقرن هذه الأهمية بمجموعة من الأنوار التي يؤديها الشاعر في حياة الجماعة وكما يؤكد هذا الارتباط الأهمية المعرفية للشعر، من حيث هو وسيلة أساسية في تعرف الحقيقة، يؤكد هذا الارتباط أهمية أخلاقية، يغدو معها الشعر مصدراً للقيم وموجهاً لها. وعندما تتجاوب الأهمية المعرفية مع الأهمية الأخلاقية يغدو الشعر كشفاً وتأملاً، وتشريعاً وتعليماً على السواء .

ويرتبط الشعر بالكشف، من حيث هو فعل تخيلي، تتألف فيه الفطنة مع البصيرة، ويتأزر فيه العقل مع الخيال، ويتجاوب فيه الشعور مع الوحي، ليغدو الشعر لونا من تعرف الحقيقة، بمعنى أقرب إلى معناها الديني: قد تهبط هذه الحقيقة على الشاعر كما يهبط الوحي، أو تتجلى كما تتجلى اللوامع التي تفيض على المخيلة، لكنها تقترن بلحظات كشف، ينجلي فيها الغيب، فتضيء الماضي والمستقبل :



وللشاعر عين لو نظرت بنورها

إلى الغيب لاستشفت ما فى بطونه

وأذن لو استصفيتها نحو كاتم

سمعت بها منه حديث قرونه

[الرصافى ٥٤٧/١]

هذه العين التى ينظر الشاعر بنورها إلى الغيب، وهذه الأذن التى يسمع بها الشاعر حديث القرون، هى المخيلة التى تضع الشاعر فى حضرة الحقيقة، ليسمع صوته ويرى أقطارها، فتصبح له نبوة بالأشياء. وقد حدثنا محبو الحكمة من فلاسفة الإسلام عن إشراقات المخيلة، إذا صادفت نفساً شفافاً، وكيف يمكن للإنسان الحكيم أن يجول بهذه القوة، فى ساعة واحدة من الزمان، فى المشرق والمغرب، والبر والبحر، والسهل والجبل، وفضاء الأفلاك وسعة السماوات، "ويتخيل من الزمان الماضى وبدء كون العالم، ويتخيل فناء العالم"<sup>(٤١)</sup>.

وقد وصل الفارابى بين النبوة والمخيلة ليبرر حكمة النبى التى تهبط من الملأ الأعلى إلى الملأ الأدنى، ويميزها عن حكمة الفيلسوف التى تصعد من الملأ الأدنى إلى الملأ الأعلى، وذلك على أساس أن الإنسان - الذى تبلغ قوة المخيلة، عنده، نهاية الكمال - "يقبل فى يقظته عن العقل الفعال الجزئيات الحاضرة والمستقبلية .. ويراهما، فيكون له بما قبله نبوة بالأشياء الإلهية"<sup>(٤٢)</sup>.

والشاعر الإحيائى ، فيما يرى نفسه ، فى بعض سياقات قصائده، أشبه - بمعنى من المعانى - بهذا النبى الذى يتحدث عنه الفارابى. إنه حكيم صاحب بصيرة، ترفعه المخيلة - كالبراق - إلى العلا، فيرى ما لا عين رأت ، ويسمع ما لا أذن سمعت، أو تنعكس الحقيقة على مخيلته، فى أحوال صفائها، كما ينعكس النور على المرآة الصقيلة، فيكشف الغطاء عن سمعه وبصره، ليبدو الشاعر كائنًا :

- بعيد مجال الفكر لو خال خيلة

أراك بظهر الغيب ما الدهر فاعل

[البارودي ٧١/٣]

- له تحت أستار الغيوب ، وفوقها

عيون ترى الأشياء ، لا وهم وهم

[البارودي ٣٠٠/٣]

إن مخيلة هذا الشاعر :

لها من وراء الغيب أذن سمعية

وعين ترى ما لا يراه بصير

[البارودي ٣١/٢]

ذلك لأنها مخيلة تعمل في خدمة الحكمة التي توحد بين وجود الشاعر وظهور الحقيقة، فيبدو الشاعر نفسه بمثابة مجلى من مجاليها :

أنت الحقيقة إن تحجب شخصها

فلها على مر الزمان ظهور

[الشوقيات ٧١/٣]

ولا يوصف هذا الشاعر بوصف أقل مما وصف به شوقي فيكتور هوجو :

كُشِفَ الغطاء له فكلُّ عبارة

في طيها للقارئ ضمير

[٧١/٣]

أو يخاطب بأقل مما خاطب به حافظ إبراهيم شكسبير :

نظرت بعين الغيب في كل أمة

وفي كل عصر ثم أنشأت تحكم

فلم تخطئ الرمي ولا غرو إن دنت

لك الغاية القصوى فإنك ملهم

[٦٧-٦٦/١]

وعندما يغدو الشاعر "ملهماً" ويغدو الشعر "هدى الله الكريم وحيه" تتجاوب دلالة ما قاله شوقي :

وسماء وحي الشعر من متدفق

سلس على نول السماء محوكة

[٨٣/٢]

مع دلالة أبيات الزهاوي :

- أرى الشعر بعد الوحي أكرم هابطاً

من المألى الأعلى إلى المألى الأدنى

[ص:٢٧٠]

- وهو إلى الوحي يمتدُّ

تُ من قديم بالنسب

[ص:٥٥٨]

- ويكشف الحق إن الحق

ق عن العين احجب

[ص:٥٥٧]

- ما نظمت القريض إلا بإلهها

م جديد من السماء لنفسى

[ص: ٤٣٦]

ليتجاوز الشاعر مرتبة البشر العاديين، في هذه الدلالة؛ فيبدو "أسمى من البشر" [الزهاوى / ٥٤٥]، لما يهبط عليه من وحى، وما ينجلي له من كشف، وما ينطوى عليه من إلهام .

وعندما يقترب الشعر بالحقيقة الهابطة من الملأ الأعلى إلى الملأ الأدنى، في هذا البعد الدلالي، يتحد الشعر والشاعر بصورة "الطائر"، ذلك الرمز المعرفى الذى يحمل الحقيقة هابطاً بها من الأعلى إلى الأدنى، ومن المقدس إلى الدنيوى، أو يصعد ساعياً وراءها، ليصل بين البشر والأنبياء، وبين الأنبياء والآلهة، فيحمل البشرى والعلامة، في صعوده وهبوطه، مثلما فعل "الهدهد" مع "سليمان"، و"الحمامة" مع "نوح"، و"البراق" مع "النبي" فى "الإسراء" (ولنتذكر "الهدهد" والنسر المعمر - "أبد" - الروح الأكبر فى "شيطان بنتاءور"، إذ يصعد الأول مع الثانى ليأخذ "الحكمة الغراء") .

والشعر - فى هذا السياق - قرين الفن الذى يسمو بالأرواح "إلى عالم اللطف وأقطار الصفاء"، لكنه يعود بهذه الأرواح إلى الأرض، كما يعود "طير الله":

هو طير الله فى ربوته

يبعث الماء إليه والغذاء

روح الله على الدنيابيه

فهي مثل الدار، والفن الفناء

تكتسى منه ومن آذاره

نفحة الطيب وإشراق البهاء

يرسل الله به الرسل على

فترات من ظهور وخفاء

كلما أدى رسول ومضى

جاء من يوفى الرسالات الأداء

[الشوقيات ١٥/٣-١٦]

وعندما يتحد الشاعر بالشعر - "طير الله" - يتحول الشاعر نفسه فيصبح  
"طيراً"، يأخذ الشعر :

..... باليسد من عل

كما طائر من حلق يتقضم

[الزهاوى ٢٢٦/٢]

أو يتحول الشعر إلى سماء [الزهاوى ٦٣٤] يخلق فيها فكر الشاعر  
[الزهاوى/٢٤٥]، فيعلو فيها "كتحليق نسر" [الزهاوى ٢٥٧]، أو يهبط هبوط الهدد،  
أو البلبل :

يحمل الفن غميراً صافياً

غَدِقِ النبع إلى جليل ظمء

[الشوقيات ١٥/٣]

ويظل هذا الشاعر - "الطائر" - منطوياً على حكمة النبوءة، فى حالى صعوده،  
وهبوطه؛ ذلك لأنه يصعد - فى الحال الأول - من تأمل الملاء الأدنى ، كأنه "روح تنامت  
خفة"، وتسرى به المخيلة، كالبراق ، خارج حدود الزمان الرقيق؛ فهو الشاعر الذى :



تخذ الخيال له براقاً فاعتلى  
فوق السهها يستنّ في طيرانه  
ما كان يأمن عثرةً لو لم يكن  
روح الحقيقة ممسكاً بعنانه  
فسأتى بما لم يأت به مستقّداً  
أو تطمع الأذهان في إتيان  
[حافظ ٩٣/١]

وتقرّب نوال مثل "روح الحقيقة" و"البراق" بين طيران الشاعر وإسراء الأنبياء،  
خصوصاً عندما تلح الدلالة على شعر حافظ، ويقترن التحليق بلون من الإعجاز،  
تصوغه أبيات من قبيل :

أطلّ عليهم من سماء خياله  
وحلّق حيث الوهم لا يتجشّم  
وجاء بما فوق الطبيعة وقعه  
فأكبر قوم ما أتاها وعظّموا  
وقالوا تحدانا بما يعجز النهى  
فلسنا إذن آثاره نترسم  
ولم يتحدّ الناس لكنه امرؤ  
بما كان في مقدوره يتكلم  
لقد جهلوه حقبة ثم ردهم  
إليه الهدى فاستغفروا وترحموا  
[٦٩-٦٨/١]

وكما تشير الأبيات الأخيرة إلى المفارقة التي تنطوي عليها علاقة الشاعر بالآخرين، تذكر المفارقة بتوحد الأنبياء، وغربتهم في قومهم غربة "صالح في ثمود" فكأنهم الشاعر الذي قيل عنه :

هذا امرؤ قد جاء قبل أوانه

إن لم يكن قد جاء بعد أوانه

[حافظ ٩٣/١]

ولكن المعرفة التي ينطوي عليها الشاعر - "طير الله" - سرعان ما تتجاوزها. لتصل بينه وبين غيره. فتتقوى الاغتراب والتوحد، وتنتقل منه إلى من حوله. كما ينتقل النور من الشمس، أو الكوكب. أو النجم ، أو المنار، أو المصباح. ويغدو وجود الشاعر نفسه قرين ضوء ساطع، يقرنه بالحقيقة الجلية والحكمة الواضحة، كأنه النور الذي ينبثق مع مولد الأنبياء<sup>(٤٣)</sup>.

ويتحرك الشاعر على الأرض. يطوف على الناس "بالحنان وبالرضا"، مشفقاً على حساده، مستغفراً لعداته. يحتوى عالمهم بقلب :

..... جوانبه

كأنهن لوادى الحق أرجاء

أو يشير إليهم بيد "لها إلى الغيب بالأقلام إيماء" :

في كل أنملة منها إذا انبجست

برق ورعد وأرواح وأنواء

أو يخاطبهم بصوت :

..... تميد الراسسيات له

كسما تمايد يوم النار سينا

[الشوقيات ٨/٢]

أو بصوت :

فيه من نغمة المزامير معنى

وعليه قداسة الترتيل

[الشوقيات ١٣٨/]

وتقترن نبوة هذا الشاعر بالحقيقة اقترانها بالحب، ليتجاوب البعد المعرفى مع  
البعد الأخلاقى، تجاوب قول الزهاوى عن المتنبى :

إن يكن أحمد تنبأ فى القو

م فما إن عليه من تشريب

فلقد كان الشعر يوحى إليه

سورا للإصلاح والتفهذيب

[ص:٧٠٦]

مع قول حافظ عن شكسبير :

أناهم بشعر عبقرى كأنه

سطور من الإنجيل تتلى وتكرم

[٦٨/١]

مع قول شوقى لخليفة المسلمين:

والشعر إنجيل إذا استعملته

فى نشر مكرمة وستر عوار

[٣٩/٢]

وتتخلّق دلالة جديدة من هذا التجاوب. تقترن بالبعث والتجدد، وإحياء الشعور  
الحىّ فى النفوس ؛ فتتوافق الدلالة فى بيت حافظ عن شوقى :

وفى الشعر إحياء النفوس وريّها

وأنت لرى النفس أعذب منبع

[١١٩/١]

مع بيت شوقى عن النبى محمد، (ﷺ):

بكل قول كريم أنت قائله

تحىى النفوس ويحيى ميت الهمم

[١٩٧/١]

ليضفى هذا التوافق معنى على الدلالة المضمنة فى بيت شوقى:

أبا الزهراء قد جاوزت قدرى

بمدحك، بيد أن لى انتسابا

[٧١/١]

وإذا كان لكل نبى آية ومعجزة، فالشعر معجزة الشاعر وآيته. إن قصائده "آيات  
حكمة" [البارودى ٥٨/٣] و "آيات مفصلة" [البارودى ١١٤/٣] تماثل "آيات موسى  
التسع" فى الإكبار [حافظ ١٤١/١] وتماثل "آية يوشع" [البارودى ٥٥٥/٢] فى  
الإعجاز، فهى :

شعر من النسق الأعلى يؤيده

من جانب الله إلهام وإحياء

من كل بيت كآى الله تسكنه

حقيقة من خيال الشعر غراء

وكل معنى كعيسى في محاسنه

جاءت به من بنات الشعر عذراء

[الشوقيات ٧/٢]

هذه القصائد الآيات هي معجزة الشاعر التي شبيته "كما شبيت هود نؤابة أحمد"  
[حافظ ١١٢/١] ولكنها معجزة الشعر

القصيدة التي صاغها :

..... فكر أقـرر له

بالمعجزات قبيل الإنس والخبيل

[البارودي ٣٢/٣]

والقصيدة التي يقال عنها :

ألا إنهـا تلك التي لو تنزلت

على جبل أهوت به فهو خاشع

[البارودي ٢٢٣/٢]

ولعل في حاجة إلى أن ألفت الانتباه إلى التجاوب بين وصف معجزة "سور القرآن" ووصف معجزة "القصائد الآيات"، في الأبيات السابقة. ولا يقتصر هذا التجاوب على "القصيدة" التي شبيت شوقي<sup>(٤٤)</sup> - في أبيات حافظ - "كما شبيت [سورة] هود نؤابة أحمد [النبي]"، بل يتجاوزه لتذكر معجزة القصيدة بمعجزة القرآن، فيذكر التجاوب الدلالي بآيات قرآنية، من مثل : ﴿قُلْ لِّئِنْ اجْتَمَعَتِ الْإِنْسُ وَالْجِنُّ عَلَى أَنْ يَأْتُوا بِمِثْلِ هَذَا الْقُرْآنِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيرًا﴾ [الإسراء / ٨٨]. أو ﴿لَوْ أَنْزَلْنَا هَذَا الْقُرْآنَ عَلَى جَبَلٍ لَرَأَيْتَهُ خَاشِعًا مُتَصَدِّعًا مِنْ خَشْيَةِ اللَّهِ﴾ [الحشر / ٢١] ولا غرابة - مع هذا التجاوب - أن يقرن الزهاوى الشعر بالوحي، أو يصل قوافي الشعر بالإعجاز الديني [زهاوى / ٧٠٤] :



رب شعـر له ١١ لائك تعنو  
وهى لله سُجَّـدٌ وركـوع  
[زهاوى / ٥٩٥]

أو يقرن حافظ إبراهيم أبيات البارودى بأيات التنزيل :  
وجئت بأيات من الشعر فُصِّلَتْ  
إذا ما تلوها ألقى الناس سجدا  
[حافظ ٨٦/١]

لتذكرنا دوال البيت بالكتاب الكريم الذى أحكت آياته، ﴿ ثُمَّ فُصِّلَتْ مِنْ لَدُنْ حَكِيمِ  
خَبِيرٍ ﴾ [هود / ١]. ويظل أثر الشعر مقترنا بهذه القداسة التى يستمتع بها الوطن إلى  
شعر أحمد شوقى، عند حافظ إبراهيم، وكأنَّ هذا الوطن :  
يصغى لأحمد إن شدا مترنما

إصغاء أمة أحمد لأذانه  
[حافظ ٩١/١]

إن معجزة الشعر القصيدة معجزة دينية، فى هذا السياق، تقترن بمعجزة الأنبياء  
وكتبهم، وتتجاوز قدرة الإنس والجن، لتبقى خالدة على الدهر :  
تفنى النفوس وتبقى وهى ناضرة

على الدهور بقاء السبعة الطول  
[بارودى ٣٥/٣]

والبيت الأخير للبارودى، لكن الدال المراءوغ فى نهايته ينطوى على مدلول مزدوج،  
يجمع - فى إشارته - ما بين المعلقات السبع والصور السبع الطوال من القرآن  
الكريم<sup>(٤٥)</sup>، فهو دال يتجاوب مع غيره من الدوال، ليصل حكمة الشعر بالكشف. ويصل

حكمة الشاعر بحكمة الأنبياء، ويرد نبوة الشاعر ومعجزة القصيدة إلى تصور إسلامي متأصل، لا سبيل إلى تجاهله.

ولكن ماذا يحدث عندما لا يسرى الشاعر الحكيم مع الوحي الذي تقوده "روح الحقيقة" بل يتوقف إزاء الطبيعة، يبحث عن الحقيقة في الأرض، بعد أن حلق وراحا في السها؟ إن الشاعر الحكيم، عندئذ، يتحول إلى بشر يخاطب بشراً، ولا يتحد بحركة العناصر الفاعلة في الطبيعة بل ينفصل عنها، يرقبها ويتأملها، بوصفها رموزاً منفصلة عنه، لكنها مؤثرة فيه، ومرتبطة بنظام هو جزء منه، فيبحث فيها عن المعنى والمغزى، من حيث هي :

رموز لو استطلعت مكنون سرها

لأبصرت مجموع الخلائق في سطر

[بارودي ٥٤/٢]

ويروح الشاعر ويفدو كل يوم إلى هذه الرموز، فيما يقول البارودي، ليجتنى "أزاهير علم" ويفتح "أقفال رموز". لكنه يدرك أننا :

إذا ما فتحنا قفل رمز بدت لنا

معاريض لم تفتح بزيج ولا جبر

[بارودي ٥٧/٢]

وعندما يتحول نموذج الشاعر الحكيم، في هذا السياق، ليفارق مجلى "الشاعر النبى" إلى مجلى "الشاعر المتأمل"، تشعب صورة "الملهم" التى تناوشها الرؤيا الدينية وتحل محلها صورة "المفكر" التى تتسرب فى دلالاتها الحكمة النظرية لرؤية دينية فى نهاية المطاف ولا يقارب البارودي ، عندئذ، بين خطوه وخطو "الخضر"، بل يقول فى تواضع الإنسان :

هذه حكمة كهل خابر

فاقتنصها فهى نعم المقتنص

[بارودي ٨٦/٢]

ولكن فى اعتداد الحكيم :

فما الناس إلا كالذى أنا عالم  
قديماً، وعلم المرء بالشئ نافع  
ولست بعلام الغيوب، وإنما  
أرى بلحاظ الرأى ما هو واقع  
[بارودى ٢١٦/٢]

أما أحمد شوقى فإنه يقول :

"الشاعر من وقف بين الثريا والثرى، يقلّب إحدى عينيه فى الذر ويجيل أخرى فى  
الذرى .. ويقف على النبات وقفة الطل، ويمر بالعراء مرور الوبل" .  
قد تذكر صورة الشاعر الذى يصف شوقى تقلّب عينيه بين الذر والذرى، أو الثريا  
والثرى، بصورة الشاعر التى صاغها ثيسوس Theseus، فى مسرحية شكسبير "حلم  
منتصف ليلة صيف"، عندما قال<sup>(٤٦)</sup> :

إن عين الشاعر فى جنون رهيف

تجوب ما بين السماوات والأرض، والأرض والسماوات ولكن تقلّب عينى الشاعر،  
عند شوقى، قرين القلب العاقل، لعينى حكيم، تتأمل عظمة الكون، لترى "بديع صنع  
البارى"، وترصد "مصائر الأيام"، لتنظم الحكمة التى تلفت الفطن، والشعر للحكمة -  
مذ كان - وطن". ولذلك لا تقتزن العين العاقلة للحكيم بذلك المس الذى يجمع بين  
"الشاعر" و"المجنون" و"العاشق"، هذا المس الشكسبيرى الذى صاغه إبراهيم المازنى  
فى بيته<sup>(٤٧)</sup> :

ثلاثة روضهم باكر

الصب والمجنون والشاعر

بل تقتزن العين العاقلة، عند شوقي، بالحكمة الهادئة التي تجمع بين تأمل الشاعر وتفكر الفيلسوف، وتتصل بسعى كليهما لاكتشاف الحقيقة التي تكمن وراء الثريا والثرى، والحقيقة التي تحكم نظام الذر والذرى، والحقيقة التي يجدها المتأمل فى نفسه ومن حوله. ولقد كشف "بتاعر" لصاحبه "الهدد" الغطاء، عن سبيل الوصول إلى هذه الحقيقة، عندما حدثه عن العلم الذى ليس له وطن، والحكمة التى ليس لها دار؛ فقال له - فيما قال :

"عرفت صنوف العلم فلم أر كالفلسفة يأخذها المرء من نفسه، ثم من حيث التفت فرأى، وكلما قيل له فسمع. من حديث المتكلم، إن صدقا وإن كذبا، وصموت الناطق، إن بكامة وإن بكما؛ ونعيم المنعم ويؤس البئيس؛ ومشية المستكبر وهنيان المهوس وعريضة السكران؛ ومن النمل فى مشاغلها، والنحل فى معاملها، والذر فى مستثاره، والبرق فى مستطاره، والزهر فى إقباله وإدباره، والفلك ليله ونهاره، والبحر مضطربه وقراره؛ ومن النفس إذا اعتلت وإذا صحت، وإذا طمعت وإذا قنعت، وإذا رغبت وإذا تسلت، وإذا جشأت وإذا اطمأنت، وإذا شكرت وإذا هجدت؛ ومن الطباع إذا امتحنت، والسرائر إذا بليت، والأهواء إذا اختبرت. مدارس لا يفرغ اللبيب منها، ودروس لا يصبر الحكيم عنها " [ص: ٨٨].

هذه الفلسفة الحكمة التى يأخذها المرء من نفسه، ومن حيث التفت فرأى، هى التى تميز القلب العاقل لعينى الشاعر الحكيم فى الطبيعة والإنسان، وهى التى تميز صورة الشاعر المتأمل عند شوقي، وتتصل شعره بالبارودى، فى الوقت الذى تميزه عنه. ولكن تتسع حدقتا عينى المتأمل عند شوقي، لتجوب العين ما بين السماوات والأرض، لترقب علاقة الكائنات بمبدعها، أو علاقة الكائنات بالكائنات. ويقدر ما تتأمل هذه العين الطبيعة، من حيث علاقتها بمبدعها وبإنسان، تتأمل علاقة الإنسان بالإنسان، وتتصل الزمان بالمكان، لترقب الإنسان فى حركته بين الماضى والحاضر والمستقبل، منقبة عن علة هذه الحركة التى ترجع بكل شىء إلى مبتدى أمره ومنتهاه. وعندما تسيطر هذه العين الحكيمة على الشعر، وتوجه مساره، يغدو الشعر تأملا والشاعر متفلسفاً، يستخلص "العبرة"، ويكشف عن "الحقيقة"، ليشرع للآخرين طريقهم بما استخلص واكتشف .

ولن يقول شوقي، عندئذ، ما قاله البارودى :

سَلْ الفلك الدوار إن كسان ينطق

وكيف يحير القول أخرس مطبق

نسائله عن شأنه وهو صامت  
ونخبر ما فى نفسه وهو مطبق  
فلا سره يبدو، ولا نحن نرعى  
ولا شأنه يدنو، ولا نحن نلحق  
[٣٥١/٢]

بل يقول :  
تلك الطبيعة قف بنا يا سارى  
حتى أريك بديع صنع البارى  
الأرض حولك والسماء اهتزتا  
لروائع الآيات والآثار  
من كل ناطقة الجلال، كأنها  
أم الكتاب على لسان القارى  
دلت على ملك الملوك، فلم تدع  
لأدلة الفقهاء والأخبار  
من شك فيه فنظرة فى صنعته  
تمحو أثيم الشك والإنكار  
[٣٦/٢]

فيؤسس - بذلك - عنصراً دالا، يتكرر فى بيتى حافظ :  
إنما الشمس وما فى أيها  
من معان لمعت للعارفين



حكمة بالغية قد مثّلت

قدرة الله لقوم غافلين

[١٩٦/١]

مثما يتكرر في بيتي الزهاوى :

ما في الطبيعة أرضها وسماؤها

غير الطبيعة ما يضر وينفع

هي مظهر لله جل جلاله

والله تطلبه العقول فتراجع

[ص : ٤٩٨]

ويتكرر - أخيراً - في بيت الرصافى :

مشاهد في تلك الربى ومناظر

تجلّت على أطرافها قدرة البارى

[٢٦٣/١]

ويغدو الشعر «مرآة بها صور الطبيعة تظهر» ، فيما يقول الزهاوى [ص : ٢٧١] .  
ولكن تكشف المرآة عن المغزى الدينى للكون ، فكأنها «سفر قديم ذو فصول ، والكائنات  
السطور» . [الزهاوى : ٧٢١] ويرتبط تأمل الشاعر الحكيم ، فى هذا السياق ، بقراءة  
كتاب الطبيعة ، والتطلع فى مرآتها ، لتعرف ما فى سطور هذا الكتاب من الحكمة ،  
وما ينعكس على صقال هذه المرآة من المغزى . ولماذا لا نقول مع الزهاوى :

إن هذا الوجود سر تفشى

فى سماء وسيعة الأرجاء

ولعل الحكيم يقرأ فيها  
من مراد الحقيقة الخرساء  
كلمات ، وقد تكون رموزا  
كتبت في صحيفة زرقاء  
أعين الجاهلين مهما تساوت  
لا تراها كأعين العلماء

[ص : ١٤٨]

والحكمة التي تنطوي عليها سطور هذا الكتاب قرينة المغزى الذي ينعكس في  
المرآة . إنها حكمة من طراز متميز ، تلفتنا إلى كون محكم ، تشير عناصره إلى صانع  
مطلق ، نسق هذا الكون في أبداع نظام ممكن . وتوازي الطبيعة الإنسان ، في هذا  
الكون ، ولكن لتتصف الأولى بالثبات ، ويتصف الثاني بالتغير ؛ فعلاقة الطبيعة بالدهر  
علاقة الثابت بالثابت ، أما علاقة الإنسان به فهي علاقة الزائل بالدائم . وينطوي ثبات  
الطبيعة على مغزى ديني ، في هذا التقابل ، هو «عبرة» تغدو معها الطبيعة مظهراً من  
مظاهر الخالق ؛ فهي - على عكس الإنسان :

ليست بحادثة ولكن صورة

قدمت كمبدعها فجّل المبدع

[زهاوي : ٤٩٨]

هذه الطبيعة (القديمة) باقية ، في مقابل الإنسان (الحادث) الذي يزول ،  
ولذلك يصمت الإنسان ، في النهاية ، ويتكلم الحجر ، فيما بقول شوقي .  
[شوقيات ٦٤/٢] .

وتبدو عناصر الطبيعة تمثيلات أزلية ، فى هذا التقابل، يوازى ثباتها ثبات الدهر ،  
وتكشف دلالاتها عن ضالة عالم الإنسان وسرعة فناءه وتغيره . هكذا تحفظ «الشمس»  
- «أخت يوشع» عند أحمد شوقى - أحاديث القرون ؛ فهي «من يروى الأخبار طرا»  
[شوقيات ٢٦٦/١] ، وتبقى رغم فناء الإنسان ومصارع الدول :

من النار ، لكن أطرافها

تدور بيساقبوتة لن تبـ

من النار ، لكن أنواعها

إلهية زينت للعبيد

هى الشمس ، كانت كما شاءها

مما القديم ، حياة الجديد

[شوقيات ٢١/٢]

وتتقرن «الشمس» بقسيمها «الهلال» ، فى هذا السياق ، ذلك الذى يتصف مثلها  
بالقدم والثبات :

أضواء لآدم هذا الهلال

فكيف تقول : الهلال الوليد ؟

نعدُّ عليه الزمان القريب

ويحصي علينا الزمان البعيد

على صفحتيه حديث القرى

وأيام عباد ودنيا ثمود

وطيبة آهلة بالملوك  
وطيبة مقفلة بالصعيد  
يزول ببعض سناه الصفا  
ويفنى ببعض سناه الحديد  
ومن عجب وهو جد الليالى  
يبيد الليالى فيما يبيد

[شوقيات ٢٩/٢-٣٠]

ويصل هذا السياق بين «الشمس» و«الهلال» - فى قصائد شوقى - وبين «النيل»،  
ذلك الذى لا ندرى من «أى عهد فى القرى يتدفق» ، وذلك الذى أخلق «راوق الدهور»  
ولم تزل به «حمأة ، كالمسك لا تتروق» . [شوقيات ٢٩/٢-٦٦] .

إن العلاقة بين هذه العناصر الثلاثة - «الشمس» ، و«الهلال» ، و«النيل» ، كأمثلة  
- هى العلاقة بين عناصر الطبيعة الثابتة الأزلية، من حيث هى «صورة قدمت كمبدعها» ،  
فى مقابل الإنسان الحادث ، الذى لا يعرف سوى «الزمان القريب» . ولذلك تبدو حياة  
الإنسان ، فى تأمل شوقى، قرينة حلم سريع الزوال ، خاطف كالبرق ، عابر كالطيف ،  
واه كجبل الوريد ، قصير كالدقائق والثوانى<sup>(٤٨)</sup>.

ويصل هذا البعد الدلالى بين شعر شوقى وشعر سلفه البارودى ومعاصره  
الزهاوى<sup>(٤٩)</sup>، ليتأكد قصر الحياة الإنسانية ، فى مقابل الامتداد اللانهائى للطبيعة .  
ويبدو الزمان الإنسانى زماناً قريباً ، متغيراً، سريع الخطى ، فى مقابل زمان الطبيعة ،  
البعيد ، والثابت الباقي . وإذا كانت حياة الإنسان ، فى هذا التقابل ، «سنة من كرى  
وطيف أمان» ، فيما يقول شعر شوقى [شوقيات ٢٩/٢] ، فإن هذه السنة سرعان ما  
تنتهى ، لتخلفها الحقيقة التى يتبدد على وقعها الطيف ، وتنوب تحت شمس صحوها  
أضغاث الحلم القصير ؛ فلا يبقى ثابتاً سوى عناصر الطبيعة التى تعلو الإنسان ،  
بانتظامها الأزلى ، وإطارها الدائم ، ومغزاها الذى يدل على بديع صنع البارى ،  
فى الكون المحكم الذى نعيش فيه .

وتتحرك عناصر الطبيعة حركة مطردة ، فى زمان هذا الكون المحكم ؛ تخضع لنواميس ثابتة ، وتعكس قوانين دائمة . وأهم ما يلفت الانتباه ، فى هذه الحركة ، دورتها المنتظمة التى تتكرر معها الحركة ؛ متعاقبة تعاقب الليل والنهار ، متتابعة تتابع الغروب والشروق ، متوالية توالى الخريف والربيع . ولا يبدو جديداً ، مع هذه الحركة ، سوى تجلياتها المتغيرة ، التى تتقلب من حال إلى حال ، تقلب النجم ما بين الظهور والغياب ، أو تقلب الزرع ما بين النماء والذبول . ولكن تعود التجليات المتغيرة إلى علية الحركة نفسها ؛ فتتعاقب العناصر والظواهر ، على نحو يؤكد أن :

### الكون شىء ثابت

#### والحادثات به تطوف

[زهاوى ، ص : ٣٨]

يفرض هذا الثبات الكونى صورته على العناصر والظواهر ؛ فيتجلى تكراراً منتظماً ، فى دورة الفلك ، وحركة النجم ، وتتابع الليل والنهار . وظهور الشمس المقترن بالنماء ، وغروبها المقترن بالذبول ؛ فنقرأ فى شعر البارودى :

- فلك يدور وأنجم لا تأتلى

تبدو وتغرب فى فضاء أقتم

[٥٠٢/٣]

- نهـار و ليل يدأبان وأنجم

تغيب إلى ميقاتها ثم تشرق

[٣٥٢/٢]

- تغيب الشمس ، ثم تعود فينا

وتذوى ، ثم تخضر البقول



طبائع لا تغب مـرردات

كما تعرى وتشتمل الحقول

[٢٠٢/٣]

ويؤكد هذا التكرار أن حركة كل شىء فى الكون ثابتة ثبات محيط الدائرة ،  
منتظمة انتظام حركة «الدولاب» . هذا الانتظام الثابت لحركة الدائرة ، أو «الدولاب» ،  
هو الذى يحكم حركة الأرض حول الشمس، وهو الذى يحكم حركة القمر حول الأرض،  
بل يحكم حركة الأكوان كلها ؛ فنقرأ فى شعر الزهاوى :

- وهكذا الأرض حول الشمس دائرة

كما يدور حوالى أرضنا القمر

[ص : ٦٠]

- تدور حول أمهها

ذكاء كالتبع

[ص : ٦٣]

- والأرض بنت الشمس تلـ

زُم أمهها جريا وتحدى

- وتدور فى أطرافهها

مشدودة بال جذب شدا

- فتطوف مثل فراشة

لاقت بجنح الليل وقـدا

- ويدور محورها توجّه

نحو نور الشمس خدا

[ص : ٣٧]

- إنها أكوان تدور على نفسها

دور الرحي مسرعات

[ص : ٦٨٦]

- أما الزمان فإن في دورانه

مما يربط الآزال بالآباد

[ص : ٥٢٦]

- إن ناموس الدور أشمل نامو

س وإن لم يرق هناك فريقيا

[ص : ٥٢٨]

وإذا كان كل شيء يدور ، في الكون المحكم الذي نعيش فيه ، فليس هناك شيء ثابت سوى مبدأ الحركة نفسه . في تعاقبها المنتظم ، وتجلياتها التي تمتد بين السماء والأرض ، والآزال والآباد ، وتكرارها الذي لا يغيب متريدا في الطبائع الإنسانية . والأساس في ذلك كله مبدأ آخر مؤداه :

ما في قوى الإنسان أو تركيبه

شيء إلى غير الطبيعة ينتمي

[زهاوى ، ص : ٢٤٠]

وكما ينسرب هذا المبدأ فى ظواهر الطبيعة ، ينسرب فى حياة الإنسان ؛  
فيضمهما معاً ، ليجعل منهما بعض تجليات «الفلك الدوّار» ، فى حركته الكونية  
المنتظمة ، وفى دورانه الذى يصل بين الأرض والشمس والنجوم والأقمار ، وفى تكراره  
الذى يجاور بين تقلب حياة الكائنات وتقلب فصول الطبيعة .

وعندما يتساءل الرصافى ، فى هذا السياق ، قائلاً :

سل الفلك الدوّار عن حركاته

وهل هو فيها دائر باختياره ؟

[١٠٥/١]

فإنه يكرر التساؤل الذى طرحه البارودى من قبل :

سل الفلك الدوّار إن كان ينطق

وكيف يحير القول أخرس مطبق ؟

[٣٥١/٢]

ويعيد نفس العنصر الدلالى الذى تكرر فى تساؤل حافظ :

سل الفلك الدوّار هل لاح كوكب

على مثل هذا العرش أو راح كوكب ؟

[١٢/٠]

ويرتبط التكرار - كإعادة - بتقاليد أسلوبية ، تصل بين شعراء الإحياء ،  
وتؤسس ثوابت متكررة . ولكن الثوابت المتكررة نفسها تنبئ عن رؤية تنطوى عليها ،  
وتتشى بمنظور متأصل ، تنسرب عناصره فى قصائد متباينة ، تتصل فيما بينها ،  
على أساس من هذه الرؤية القارة فى أعماق القصائد .

ولعل أهم الثوابت الأسلوبية ، فى هذا السياق ، التضاد . ذلك الذى يكشف عن عنصرين متقابلين ، ينطوى تقابلهما على مغزى دال . إنه التضاد الذى يواجه فيه الليل النهار ، والغروب الشروق ، والخريف الربيع ، والموت الحياة . ولكن المواجهة نفسها تتم على مستوى التزامن . حيث يتجاور النقيضان فى الآن ، تجاور الخير والشر فى الإنسان ، أو تجاور الموت والحياة فى الكون ، ولكن يتم التركيز على مستوى التعاقب . فيتكرر النقيضان متتابعين عبر الزمن ، كائهما مظهر آخر لتكرار حركة الكون التى تخضع لناموس الدور .

وإذا كان «ناموس الدور» يعنى حركة متكررة ، فى هذا السياق ، يدور بها «الفلك الدوار» حول نفسه ، أو حول غيره ، فإن التكرار الدائرى الثابت لهذه الحركة يعنى تعاقبها عبر نقاط ، يشكل تقابلها الرأسى أو الأفقى تضاداً أساسياً ، هو مظهر من مظاهر الحركة نفسها ، فى دورتها التى يعقب فيها الليل النهار ويقابله ، وفى دورتها التى تغيب فيها الشمس لتعود مشرقة ، فيتضاد غروبها مع شروقها ؛ فنقرأ فى شعر الرصافى :

-وهكذا الظلمة تتلو الضياء

والضوء للظلمة يستتبع

- ونحن فى ذاك وفى هذه

بالنوم واليقظة نستمتع

[٦١/١]

- فلك دائر على الشمس ، طوراً

فى اقتراب ، وتارة فى ابتعاد

[٤٨/٠]

– هكذا دار دائر الكون ، من حـيـ

ث انتهى عاد راجعا للمبادى

[٥٨/١]

على هذا النحو تتعاقب حركة «الفلك الدوار» بين نقيضين متقابلين ، تنطوى عليها استدارة «الدائرة» ، أو «الدولاب» ؛ فتتعاقب ظواهر الطبيعة نفسها ، ما بين الليل والنهار ، والغروب والشروق ، والخريف والربيع ، والذبول والنماء . وتظل حركة الزمان الأبدى لهذا «الفلك الدوار» حركة دائرية ، ولكنها تظل – مع ذلك – حركة يتعاقب فيها النقيضان ، تعاقب دورة الشمس ما بين ظهورها وخفائها ، وتعاقب دورة الزرع ما بين ذبوله وخضرته .

وإذا تأملنا الإنسان ، من حيث علاقته بالطبيعة ، على أساس من تجاورهما الذى يخضع لناموس الدور ، أو حركة «الفلك الدوار» ، واجهنا التكرار الدائرى لحياة الإنسان فى الطبيعة من ناحية، وتعاقب هذا التكرار ما بين نقيضين متقابلين من ناحية ثانية.

ويقترن الدهر ، فى هذا السياق ، بالأيام والحياة والدنيا والناس ، ولكنه الاقتران الذى يشى بسطوة العلة المطلقة التى تنطوى عليها الحركة الدائرة بالإنسان بين نقيضين ؛ هما : الميلاد والموت . والبقاء والزوال ، والسعادة والشقاء ، والنعيم والبؤس ، والضحك والبكاء ، والارتفاع والانخفاض ، والرجاء واليأس ، والغدو والرواح ، والأمن والخوف . ونواجه هذه الأبيات الدالة للبارودى ، وشوقى ، والزهاوى على السواء :

– والدهر أيام تبـيـد صـرـوفـها

وتشـيـد ، فهى هـوادم وبـوانى

[بارودى ١٤٣/٤]

– ألا إنما الأيام دولاب خـدعة

تدور على أن ليس من ظمأ ترؤى

فبينما تُرى تعلو على النجم رفعة

بمن كان يهواها ، إذ انقلبت تهوى

[بارودي ٢٠٨/٤]

هكذا الدهر : حالة ثم ضد

ما لحال مع الزمان بقاء

[شوقيات ٢٢/١]

هكذا الدهر : حالة ثم ضد

ما لحال مع الزمان دوام

[شوقيات ٢٤١/١]

قلب الدنيا تجدها قسما

صرفت من أنعم أو أبؤس

وانظر الناس تجد من سلما

من سهام الدهر شجته القسي

[شوقيات ١٧٢/٢]

إن الحياة سعادة وشقاوة

يتعاقبان ، وضحكة وبكاء

في قلب من يحيا على ضحك به

يأس يخسيم تارة ورجاء



لليل صبح سوف يسفر باديا

بعد الظلام وللنهار مساء

[زهاوى ، ص : ٤٦]

وكما يصل «التضاد» بين الإنسان والطبيعة ، يجاور بين موته وذبول نباتها ،  
ودورة حياته ودورة كواكبها ، مثلما يجاور بين سعادته وشقائه ودورة الفلك الدوار  
بالسعد ، أو بين شقائه ودورة الفلك الدوار بالنحس . ولذلك تتجاوب الدلالة الدائرية  
لهذا «الفلك» فى أبيات البارودى :

فَلَكٌ ، لا يزال يجـرى على النا

س بضـدين ، من علا وهوان

فهو طورا يكون كالوالد البر

ر ، وطورا كالناقم الغضبان

ليس يُبقى على وليد ، ولا كهـ

ل ، ولا سـوقـة ، ولا سلطان

[١٠٨/٤]

مع الدلالة الدائرية لنفس «الفلك» فى بيتى شوقى :

مَنَعَ اللَّبْثَ وإن طال المدى

فَلَكٌ ما لعصاه مستقر

دائر الدولاب بالناس على

جانبـيه المرتقى والمنحدر

[١٦١/٢]

ويؤكد التجاوب ثبات عناصر الرؤية الحكمية التي تصل بين شوقي والبارودي .  
ولكن ينطوى التجاوب على منظور متميز ، يبدو معه التضاد ، فى حياة الإنسان ،  
مجلى للتضاد فى عناصر الكون ، وعلى نحو ينفى - ضمنا على الأقل - الإرادة الحرة  
للإنسان إزاء سطوة الفلك الدوار ، فى تقلبه بين المرتقى والمنحدر ، وتبدله بين حالى  
الرحمة والغضب . إن تقلب الحياة الإنسانية ، بين وجهى التضاد ، وتقلب حاله ،  
تكرار محدود ، فى الزمان الإنسانى القريب ، لنقاط التضاد الأوسع ، فى زمان الدائرة  
المطلق للكون. وكما ينعكس التكرار المطلق على التكرار المحدود، يتجاور الإنسان والطبيعة،  
ضمن حركة الأرض ، فى رواحها وغدوها ، وكونها وفسادها ، فنقرأ للزهاوى :

إنما الأرض وهى ما نحن نسعى

فوقه بين رائح أو غادى

كوكب مظلم يطوف من الشمـ

س حثيثا بكوكب وقاد

وعلى وجهها نهار وليل

فهى لا تستغنى عن الأضداد

عالم يختفى وآخر يبدو

والذى يختفى عتاد البادى

وفساد يجىء من بعد كون

ثم كون يجىء بعد فساد

[ص : ٥٩٩ - ٦٠٠]

قد لا يبقى شيء على حاله ، فى هذه الحركة الدائرية للأرض ، بين نقيضين ، ولكن من الواضح أن كل نقيض يفضى إلى نقيضه ، مثلما تفضى النقاط الواقعة على محيط الدائرة إلى ما يتلوها أو يقابلها . وكل نهاية تفضى إلى بداية متكررة ، فى هذا السياق ، مثلما يفضى الغروب إلى الشروق ، أو يمثل الذبول النقطة التى تعقبها نقطة النماء المجاورة ، أو المضادة ، على نفس محيط الدائرة . ولذلك يقترب تشبيه الحركة الدائرية - التى تدور معها مصائر البشر بين نقيضين - بحركة «الدولاب» ؛ تلك الآلة الدائرية الشكل والحركة ؛ تدور على محور ثابت ، لتسقى الماء ، أو ترفع الأثقال ، مكررة تعاقبها على نفس النقاط ؛ فتعلو بالإنسان إلى النجم ، ثم تهوى به إلى القاع ، دون أن تروى ظمأه ، فيما يقول البارودى ، أو تدور بالإنسان فى دورتها بين المرتقى والمنحدر ، فيما يقول شوقي .

ويقترب تشبيه هذه الحركة الدائرية ، بالمثل ، بحركة عقارب الساعة ، تلك التى يتكرر تعاقبها على أرقام متتابعة ، فتخلف رقما إلى آخر غيره ، لكنها تعود إلى الرقم الأول ، فتكرره كما يكرر الشروق ضيائه ، أو يكرر الموت حضوره . ولا يقتصر الأمر ، فى التشبيه الأخير ، على بيت شوقي :

دقات قلب المرء قـائـلة له

إن الحـياة دقـائق وثنـوانى

[١٥٨/٣]

بل يتجاوزه ليغدو التكرار دالا ؛ فيقترب التضاد بين جانبى «الدولاب» - المرتقى والمنحدر - بحركة دائرية مماثلة ، هى حركة «عقارب ساعة» :

يدق بمطرقتيها القضا

وتجـرى المقـادير فى اللولب

[١٤٨/٢]

وكما تؤكد حركة «عقارب الساعة» الانتظام المحكم لحركة الدائرة ؛ أو «الدولاب» ،  
فى هذا السياق ، تؤكد الحركة قصر «الزمان القريب» الذى يعيش فيه الإنسان ،  
بالقياس إلى «الزمان البعيد» الذى تقترب به عناصر الطبيعة ، ولكن تظل الحركة فى  
«الزمان القريب» صدى ، أو مجلى متكرراً للحركة نفسها فى «الزمان البعيد» . ولذلك  
تقترب «حركات الساعة» بحركات الدهر ، فتذكر «الساعة» التى صنعها الإنسان بالمبدأ  
الأزلى الذى يحكم حياته وحياة الطبيعة على السواء :

جرت حركات الدهر فى ضرباتها

وبانت مواقيت الورى بعماماها

على وجهها خُطت علائم تهتدى

بها الناس فى أوقاتها لماها

مشت بين آفات الزمان تقيسه

وما هو إلا مشيها وخطاها

[رصافى ١/٦٤٥-٦٤٦]

ويمثل هذه التشبيهات ، تتأكد الدورة الأبدية التى يعود فيها كل شىء نحو بدئه ،  
ولكن تعود دوال «الفلك الدوار» إلى الظهور ، فتقترب حركته بحركة دورة الدهر التى  
تصل بين حياة الإنسان والطبيعة ، فى شعر شوقى ، فتوازى الأولى الثانية وتماثلها ،  
ليدور الدهر - بالإنسان - عبر نقاط أربع ، كأنها الفصول الأربعة للطبيعة :

هو الدهر : ميلاد ، فشغل ، فماتم

فذكر كما أبقي الصدى ذاهب الصوت

[٤١/٣]

وتتسرب هذه الدورة فى كل شىء ، لتشمل بانتظامها الحب ، الذى يدور كذلك عبر سبع فواصل ، كأنها دورة أيام الأسبوع ، التى تنتهى لتبدأ من جديد :

نظرة ، فابتسامة ، فسلام

فكلام ، فموعده ، فلقاء

ففراق يكون فيه دواء

أو ففراق يكون منه الداء

[١١٢/٢]

فتتحول نهاية الحب إلى بداية لنفس الدورة التى تصل بين حركة «الفلك الدوار» ، وحركة «الدهر» ، وتقلب عواطف الإنسان .

وليس هناك شىء جديد بالمعنى الحقيقى مع هذه الدورة الأبدية . إن الجديد نسخ لقديم سابق عليه ، وتعاقب جانب من نفس الحركة الدائرية ، بين المرتقى والمنحدر ، أو العلا والهوان . والثبات هو الخاصية المؤكدة لهذه الحركة ، أما التغير فهو مجرد عرض ، يخفى تحته الجوهر الدائم للثبات ؛ فهو - أى التغير - مجرد جانب من دورة ، تتصل نهايتها ببدايتها ، ليكرر فيها النقيض نفسه ، مثلما تتكرر العناصر والفصول والأيام ؛ ويتعاقب فيها التضاد ، مثلما يتعاقب الشروق والغروب ، والميلاد والموت ، والنماء والذبول . وليس هناك سابق أو مسبوق بالمعنى الحقيقى ، فى هذه الحركة ؛ فالسابق مسبوق ، والمسبق سابق فى الوقت نفسه . كلاهما ثابت فى مكانه ، على جوانب «الدولاب» ، أو محيط الدائرة ، أو جوانب «الساعة» التى تمر عليها نفس «العقارب» ، لتشير إلى حركة «الدهر» الذى يدور مع «الفلك الدوار» :

وإذا كــــان الدهر ذا دوران

لم تكن سابقا ولا مسبوقا

[زهاوى ، ص : ٥٣٨]

ويقترن الثبات بالتكرار ، فى هذا السياق ؛ إذ تتكرر الأشياء والأحداث ، فى حياة الإنسان ، تكرار الظواهر والعناصر ، فى حياة الطبيعة . والنتيجة الواضحة للتكرار هى التشابه الذى يدنو بالمتماثلات إلى حال من الاتحاد ، فيختفى التباين تحت وطأة التطابق . وتتجاوب دلالة أبيات الزهاوى ، فى هذا السياق ، مع أبيات شوقي ، خصوصا حين يقول الأول :

لعمرك قد تشابهت الليالى

فما فى عودها شىء جديد

نهار بعده يأتى نهار

وليل كلما ولى يعود

[ص : ٢٨]

خلت الدهور ومـرّت الأعصار

والليل ليل والنهار نهار

للأرض أدوار ولست بعـارف

حتى متى تتعاقب الأدوار

[ص : ٤٤]

ويقول الثانى :

سنون تعاد ، ودهر يُعيد

لعمرك ما فى الليالى جديد

[٢٩/٢]



أناس كما تدرى ، ودنيا بحالها  
ودهر رخی تارة وعسير  
وأحوال خلق غابر متجدد  
تشابه فيهما أول وأخير  
تمر تباعاً في الحياة كأنها  
ملاعب لا ترخي لهن ستور

[٨٢/٣]

ولكن يلفتنا بيت شوقي الأخير إلى تشبيه آخر دال، يصل بين حياة البشر الثابتة و «المسرحية» أو «الرواية» التي تتكرر فصولها وأحداثها إلى ما لا نهاية ؛ فيلفتنا - بتكراره - إلى مجلى آخر لحركة «عقارب الساعة»، أو «الدولاب»، أو «الفلك الدوار» . وتبدو الحياة - فى هذا المجلى - أشبه بمسرحية ثابتة ، لا يُرخی لها ستار ؛ الأنوار فيها محددة سلفاً ، والأحداث متكررة أبداً ، ولا جديد فيها سوى الممثلين يؤدون نفس الأدوار ، ولكن تدرك النهاية الممثلين ، وتبقى الأدوار على حالها ، ليؤديها غيرهم إلى حين :

إنما العالم الذى منه جئنا

ملعبٌ لا ينوع التمثيل

[الشوقيات ١٣٤/٣]

ولكن هذا العالم - الذى منه جئنا - ليس عالمًا عقيماً ، خالياً من المعنى أو المغزى ، كما يوحي التشبيه نفسه فى سياقات أدبية مغايرة ، تنطوى على رؤى مخالفة لرؤية الشعر الإحيائي . إن هذا العالم لا ينطوى ، فيما يصوره تجاوب سياقات الشعر الإحيائي ، على ما يشبه - مثلاً - تلك الحياة التى وصفها «مكبث» - فى مسرحية شكسبير المعروفة - بأنها : (٥٠)

ظل يتحرك ، وممثل بائس ،  
يقضى ساعته فوق خشبة المسرح مزهوا مهتاجا ،  
ثم يختفى إلى الأبد ،  
فهي حكاية يرويها أبله ، كلها صخب وعنف  
بلا معنى .

قد يؤدي «الممثل البائس» دوره ، «مزهوا» ، ثم يختفى ، في السياقات الإحيائية  
للتشبيه ، ولكنه لا يختفى إلى الأبد. وأهم من ذلك أن «الحكاية» نفسها لا يرويها «أبله»؛  
بل يرويها حكيم عاقل :

ينطق عن فطنة لها حكمٌ  
تبرئ قلب الجَـهول من وَصَبِه

[رصافي ٦٩٩/١]

ويكشف هذا الحكيم العاقل عن «بديع صنع الباري» ، فيكشف عن «عبرة» هذا  
العالم الذي منه جئنا ، حيث يشير كل مصنوع إلى صانعه، ويدل كل معلول على علته .  
ولقد قال البارودي :

مَا خَلَقَ اللَّهُ الْوَرَى بَاطِلًا

لِيَرْتَعُوا بَيْنَ الْبَوَادِي سَدَى

[٢٧٣/١]

وقال الزهاوي :

وإنَّ الطَّبِيعَةَ فِي سَيْرِهَا

لَهَا سَنَنٌ لَيْسَ عَنْهَا حَوِيلٌ

[ص : ٤٨١]

وقال الرصافى :

وقد برأ الله العوالم كلها

دوائر فيها حار من ظل فاكرا

ترى كل شىء عائداً نحو بدئه

إذا نحن حَكَمنا النهى والبصائر

[٧٦٤/١]

ولذلك يتحرك كل شىء ، فى «هذا العالم الذى منه جئنا» ، حركة فيها «أثر القصد والسداد» ، كما يقول الزهاوى [ص : ٦٧٤] . ولكنها حركة بين نقيضين ، فى مسرحية أو رواية متكررة ، لا تتغير عبرتها ، ولا تتغير أحداثها ، أو يتغير التضاد بين بدايتها ونهايتها ، حتى لو تغير الممثلون العابرون فيها ؛ فالثبات - فى هذه المسرحية ، أو الرواية - قرين العبرة المتكررة ، التى ينطوى عليها بيت شوقى :

بطل الموت فى الرواية ركن

بنيت منه هيكلاً وفصولاً

[١٣٤/٣]

وأبيات الرصافى :

أرى كل حى فى الحياة ممثلاً

رواية رؤيا فى كتاب المقادر

رواية رؤيا قد جرت فى ديارنا

فجاءتها حتى انتهت فى المقابر

لقد قدم الموت الحياة أمامه

نذيراً ، ومن يُنذر فليس بغادر

[٥٢٧/١]

وإذا كانت هذه «العبرة» تؤكد أن حياة الإنسان وإرادته «فى قبضة مدبر الكائنات ومصرف الأحداث ... الذى أبدع الأشياء على وفق حكمته» ، تعلم هذه «العبرة» الإنسان التواضع ، فيعرف «كيف يحتقر الدنيا ويحترم الدين جميعاً» ، فيما يقول شوقي [٥٥/٢] ، أو يعرف أن «سنة الله ما لها تبديل» ، فيما يقول الزهاوى [ص ٣٠٠] :

فلا ملام على ما كان من حدث

فكلنا بيد الأقدار مرتهن

فيما يقول البارودى [٣٧/٤] :

وليس فى الإمكان عند النهى

أبدع مما خلق المبدع

فيما يقول الرصافى [٦٧/١] .

هذه العبرة التبريرية التى تعلم الإنسان التواضع دال يشير إلى مدلول ، يتكرر ملحا ، كلما مضينا مع حركة هذه الدائرة الكونية الثابتة ، وتجلياتها المتباينة فى سياقات الشعر الإحيائى ويتكشف هذا المدلول عندما نلاحظ أن عينى الحكيم الإحيائى تركزان، فى حركة الدائرة، على الجانب السالب من حاضر، يمثل المنحدر، ويقترب بالثبات، ويرادف «الذبول» و «الغروب» و «الموت» ، فى مقابل جانب آخر موجب ، يبدو غائبا ، مقترنا بالماضى ، لكنه يمثل «الارتفاع» ، ويرادف «النماء» و «الشروق» و «الميلاد» .

والثبات نقيض الحركة ، ولكنه - فى الوقت نفسه - قرين هذا التكرار الملح لحركة الدائرة على نقطة بعينها ، تلتصق فيها حركة «الفلك الدوار» بالنحس وليس السعد . ويبدو الأمر كما لو كانت عين الحكيم الإحيائى منجذبة إلى هذه النقطة ، فى الحاضر ، تتباعد عنها ولكن لتعود إليها ، وتفتر منها لكنها تراها فيما حولها .

وبين الثبات والسلب يدور كل شيء مكرراً نفسه ، في الحاضر ، فتثقل وطأة  
الثبات لتبدو قرينة سجن ينفي الحركة . وثقل وطأة السلب فتبدو قرينة «دهر» يطيح  
بالأمن والأمل . وتبدو «الحياة» ، أو «الدنيا» ، قرينة «أفعى» قاتلة أو «سراب» خادع ؛  
فهى «عالم قلب» وعمران «وشيك خراب» ، ونقرأ فى شعر شوقى :

أخا الدنيا أرى دنياك أفعى

تبذل كل آونة إهابا

ومن عجب تشيب عاشقياها

وتفنيهم وما برحت كعابا

[٦٩/١]

ومن تضحك الدنيا إليه فيغترر

يمت كقتيل الغيد بالبسمات

[١٠٠/٨]

وما الحياة إذا أظمت ، وإن خدعت ،

إلا سراب على صحراء يلتمع

[١٥٧/١]

سماؤك يا دنيا خداع سراب

وأرضك عمران وشيك خراب

[٢٩/٣]

عالم قلب ، وأحلام خلق

تتبارى غباوة وفطانة

[٢٥٢/١]

لَبَسَتْ هَذِهِ الْحَيَاةَ عَلَيْنَا  
عَالَمَ الشَّرِّ وَحَشَّهْ وَأَنَامَهْ

[٨٧/٢]

ويدور زمان «الحياة» - أو «الدنيا» - بالإنسان ، فيما يشبه حركة المسرحية المتكررة ، أو الساعة ، أو الدولاب ، ولكن تنفلق الحركة على نفسها ، فى تكرارها السالب ، فنتحول الحركة إلى سجن ، تنفلق الحياة معه على نفسها ، وتضيق «الدنيا» فيه على الإنسان ، وتغدو حركته مقيدة ، مرسومة سلفاً ، محكومة بإرادة مطلقة ، لا قدرة لأحد على مواجهتها .

قد يتسع هذا السجن ، ليشمل كل ما فى الوجود ، فيقول الزهاوى :

كل ما فى الوجود فهو لعمري

من نواميس الكون فى أصفاد

[ص : ٦٠٠]

وقد يضيق هذا السجن ليقتصر على الإنسان ، فيقول البارودى :

فكيف ترانا صـانعين ، وكلنا

بقارورة صماء ، والباب مقفل ؟

[١٨٩/٣]

ولكن يتجاوب السجن العام - رغم رحابته - مع السجن الخاص - رغم ضيقه - ليصبح الإنسان نفسه «أسيراً للقدر» ، «مرتھناً بيد الأيام» ، «رهين حوادث تودى بجدته» ، لا إرادة له فى مواجهة حركة «الدهر» التى تنقلب من الضد إلى الضد ، وتتربص بهذا «الممثل البائس» فى كل خطوة يخطوها . وتتكرر هذه الصور اللافتة فى شعر البارودى :



إن الحياة وإن طالَّت إلى أمد  
والدهر قُرحان ، لا يبقى ولا يذر  
لا يأمن الصامت المعصوم صولته  
ولا يدوم عليه الناطق البذر

[١٢٧/٢]

والدهر كالبحر لا ينفك ذا كدر  
وإنما صفوه بين الورى لمع

[٣٦٣/٢]

كذاك الدهر ملاق خلوب  
يغرُّ أخا الطماعة بالكذاب  
فلا تركن إليه ، فكل شيء  
تراه به يئول إلى ذهاب

[١٠٣/١]

ألا إنما هذى الليالى عقارب  
تدبّ ، وهذا الدهر ذئب مخادع

[٢١٤/٢]

وما الدهر إلا مستعد لوثبة  
فحذرك منه فهو غضبان مطرق

[٣٥٧/٢]

والدهر للإنسان يوماً آكل

وكل شيء في الزمان باطل

[١٨٢/٣]

فما الدهر إلا نابل ، ذو مكيـدة

إذا نزعت كفاه في القوس لم يشو

[٢٠٧/٤]

والدهر مصدر عبـرة لو أنـا

نتلو سجل الغدر من آثامه

[٥٧٧/٣]

ولا يتقلب «الدهر» من حال إلى حال ، في هذا السياق ، بل يثبت على حال واحد ، في حاضر يضيق كالسجن، ودنيا تبدو كالأفعى أو السراب. ويقترن «الدهر» بتشبيهات لافتة ، في حاله الثابت، تنطوي كلها على دلالة متجاوبة العناصر، تقترن بالفتك والتدمير، مثلما تقترن بالمخادعة والمخاتلة . وكما تنطوي هذه الدلالة على «عبرة» مصدرها الدهر، تؤكد هذه الدلالة ضيق السجن على الفريسة ، وسطوة القوة القاهرة التي تواجهها الفريسة في حاضر ، يتناوشه الخطر من كل جانب .

قد يبرر البارودي هذا الإلحاح السالب على الدهر، ليفر من بعض المزالق الدينية ، فيقول في مقدمة ديوانه :

«وقد يقف الناظر في ديواني هذا على أبيات قلتها في شكوى الزمان ، فيظن بي سوءاً من غير روية يجيلها ، ولا عذرة يستبينها ، فإنني إن ذكرت الدهر فإنما أقصد به العالم الأرضي لكونه فيه ؛ من قبيل ذكر الشيء باسم غيره لمجاورته إيّاه ، كقوله تعالى : ﴿ وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ ﴾ أي أهل القرية» . [٥٩/١]

ولكن التبرير نفسه ينطوى على دلالة لافتة ، تتجاوب مع تكرار دوال «الدهر»  
الطاغى القاهر ، وسوء الظن بالزمان والشكوى منه ، فى شعر الرصافى والزهاوى  
وشوقى وحافظ على السواء . إنه التجاوب الذى يصل بين «الدنيا - الأفعى» و «الحياة -  
السراب» و «الكون المكبل فى أصفاد» من ناحية ، والإنسان الذى ينغلق عليه الحاضر  
كأنه «قارورة صماء» من ناحية ثانية . وكما يكشف هذا التجاوب عن حاضر سائب ،  
يجذب سلبه عين الحكيم الإحيائى ، تثبت العلاقة - فى هذا الحاضر - بين الدهر  
والإنسان ، لينغلق الزمان كالدائرة ، وينغلق المكان كالسجن ، فلا يبدو ثمة أمل سوى  
تقبل السجن ، وتقبل هبوط دوال الزمان نحو منحدره .

وتبدو العلاقة لافتة بين «الدهر» و «القضاء» و «القدر» ، فى هذا السياق . وإذا  
كان الدهر أشبه بقوة سمرمية طاغية ، تتحكم فى المصائر ، فإن القضاء والقدر أشبه  
بالمسار المحتوم الذى تفرضه هذه القوة . وتتجلى «يد الزمان» ، فى هذا السياق ،  
بوصفها أداة الدهر التى تقود الإنسان ، كما تُقاد الدابة ، نحو غاية علمها عند صاحب  
الدهر ، وليس الإنسان :

والمرء طوع يد الزمان يقوده

قود الجنيب لغاية لم تعلم

[بارودى ٥٠٢/٣]

نظن بأنا قــــــــــــــــادرون وإننا

نقاد كما قيد الجنيب ونصحب

[بارودى ١٠٣/١]

ولا تختلف هذه العلاقة الثابتة بين «الدهر» و «الإنسان» ، فى شعر شوقى ، عما  
هى عليه فى شعر البارودى؛ إذ تأخذ ، عند الثانى ، صورة العلاقة بين الراعى الحازم ،  
اليقظ ، والقطيع العاجز الغافل . قد تتأبى بعض حملان القطيع على النظام ، أو يخرج  
بعضها على المسار ، ولكن هراوة الراعى لا تلبث أن تردّها إلى المسار المحتوم  
والنهاية المرسومة ، فيتحرك البشر :

يراح ويغدى بهم كالقطيع  
مع على مشرق الشمس والمغرب  
إلى مرتع ألفوا غيره  
وراع غريب العصا أجنبي

[١٤٧/٢]

ولكن تركّز دلالة الصورة المتكررة على قوة الراعى وسطوته وحزمه ، لتبرر علاقته  
بالإنسان ، على هذا النحو :

من شدّ ناداه إليه فرده  
قدر كراع سائق بقطاع  
ما خلفه إلا مقود طائع  
متلفت عن كبرياء مطاع  
جبار ذهن ، أو شديد شكيمة  
يمضى مضى العاجز المنصاع

[الشوقيات ٩٥/٣]

وكما تقتزن دلالة هذه الصورة المتكررة بالتركيز على ضالة الإرادة الإنسانية  
بالقياس إلى إرادة كونية مطلقة ، وخضوع كل ما فى الإرادة الإنسانية إلى سجن  
الحركة الثابتة للدائرة ، تلفتنا دلالة الصورة إلى العلة الغائية التى تكمن وراء حركة  
القطيع الإنسانى ، فتحكم حركة هذا القطيع - العابر، الزائل ، المسير - إزاء الدهر -  
الدائم ، القاهر ، المسير :

قطيع يزجيه راع من الدهر  
سر ، ليس بلين ولا صلب

أهابت هراوته بالفرفـا  
ق ، ونادت على الحـيد المهرب  
وصرف قطعانه ، فاستبد  
ولم يخش شيئاً ولم يرهـب  
أراد لمن شاء رعى الجـديـ  
ب ، وأنزل من شاء بالمخـصب  
وروى على ريهـا الناهـلا  
ت ، ورد الظمـاء فلم تشـرب  
وألقى رقـابا إلى الضـاربـيـ  
ن ، وذن بأخرى فلم تضـرب  
وليس يبالي رضا المستـريـ  
ح ، ولا ضجر الناـقم المتـعب  
وليس بمبق على الحـاضـريـ  
ن ، وليس ببـاك على الغـيـب

[الشوقيات ١٤٨/٢]

ولكن العلاقة بين «الدهر» و«الإنسان» علاقة أزلية ، فى هذا السياق ، على نحو ينسرب معه الحاضر السالب فى ثبات مطلق ، يتجاوز الزمان المتعين، أو المكان المحدد. وما ذلك إلا لأن الحاضر السالب يعكس نفسه على الماضى ، فيجعله صورة له ، كما يعكس نفسه على المستقبل ، فيصبح المستقبل تكراراً للماضى . وينعكس سلب الحاضر على حركة الدائرة الكونية ، ليصبح سلباً مطلقاً ، يقترن بسطوة هذا الدهر الأزلى .

وتصل أزلية الدهر ما بين أزمنة الماضي والحاضر والمستقبل ، فتجعل منها زمناً واحداً مطلقاً ، ثابتاً في سلبه ، الذي هو انعكاس لسلب الحاضر ، في آخر المطاف . ولذلك تبدو حركة القطيع الإنساني حركة متحدة، في زمان مطلق، ليس سوى انعكاس لحاضر متعين ، وذلك ليؤكد الزمان المطلق – أو يبرر – خضوع مسيرة القطيع الإنساني إلى مبدأ أعلى منه ، يتصل بهذا القدر المقدور الذي لا يفرّ منه أحد .

لكن الحاضر السالب يمكن أن يفرض رؤية مغايرة ، تتضاد مع الرؤية السابقة ، لكن تتجاوز معها ، على أساس من قدرية متأصلة . وعندئذ يمكن النظر إلى الحاضر السالب من منظور مغاير ، بوصفه مجرد جانب من دورة ، أو عرض مؤقت ، لا بد أن يعقبه جانب آخر ، هو نقيض موجب له . وإذا كان الحال السالب للحاضر ، من منظور هذه الرؤية الثانية ، يقترب بالليل ، أو الذبول ، أو الغروب . فإن الليل يعقبه النهار ، والذبول يعقبه النماء، والغروب يعقبه الشروق. وتعود دلالة الدائرة الكونية إلى الظهور، ولكن لتؤكد وجهاً موجباً من قدرية متأصلة ، تعقب فيها دورة السعد دورة النحس ، ويتلو فيها جانب المرتفع جانب المنحدر، كالقضاء المحتوم. وتتجلى هذه القدرية الأخيرة في دوال لافته ، تتجاوب معها أبيات البارودي :

فسوف تصفو الليالي بعد كدرتها

وكل دور إذا ما تم ينقلب

[١١٥/١]

فما بارح إلا مع الخير سانح

ولا سانح إلا مع الشر بارح

[١٦٣/١]

ولا تبتئس من محنة ساقها القضا

إليك ، فكم يؤس تلاه نعيم



فقد تورق الأشجار بعد ذبولها  
ويخضر ساق النبت وهو هشيم  
[٥١٩/٣]

وأبيات الرصافي :  
أيها الأنجم التي قد رأينا  
عبراً في أفولها كالشموس  
إن هذا الأفول كان شروقاً  
في دياجير طالع منحوس  
وسياتي الزمان منه بسعد  
تنجلي منه داجيات النحوس  
[٧٧٠/١]

وبيتا الزهاوي :  
لئن أخذت شمس السعادة تختفي  
فللشمس من بعد الغروب طلوع  
وللأرض من بعد الخراب عمارة  
وللراجلين المبعدين رجوع  
[ص : ١٤٢]

ولكن تظل هاتان الرؤيتان المتجاورتان كلتاهما، وإن تعارضتا، تشيران إلى الحال السالب للحاضر؛ فتشير كلتاهما إلى هذه «الدنيا» الخطرة كالأفعى، وإلى هذه «الحياة» الخادعة كالسراب، لتبرر كلتا الرؤيتين الحاضر بكيفية مغايرة للأخرى .

وإذا كانت الرؤية الأولى تبرر سلب الحاضر بإسقاطه على الماضي والمستقبل ، تبرر الرؤية الثانية هذا السلب برده إلى مجرد وجه من وجهي التضاد المتعاقب ، في دورة الفلك الدوار بين قطبي النحس والسعد . ولذلك تظل حركة الدائرة الأزلية فاعلة في الحالتين ، تقترن فاعليتها بنفى الحاضر المتعين في الرؤيتين ، والفرار من وطأته ، بالعودة إلى زمان مطلق يعود فيه كل شيء إلى أوله .

ويتحول التاريخ الإنساني ، مع تجاوز هاتين الرؤيتين ، ليصبح مجلى آخر لحركة الدائرة المنغلقة كالسجن . ويغدو كل حاضر إنساني - في هذا التاريخ - تكراراً لحاضر أول سابق عليه ، كما يغدو كل مستقبل - في هذا التاريخ - تكراراً لدورة سبق حدوثها ، في الماضي ، الذي يغدو حاضراً ومستقبلاً في آن . ولماذا لا نقول مع الزهاوي :

ما أرى الأيام بالأشـــــــــــــــــم

ـــــــــــــــــياء إلا دائــــــــــــــــرات

كل آت هو مــــــــــــــــاض

كل مــــــــــــــــاض هو آت

[ص : ٤٠٨]

الكون ماضيه يعو

د بنا إلى المســــــــــــــــتقبل

وتعوود هذى الأرض بــــــــــــــــع

د خرابها كــــــــــــــــالاول

فتمثل الدوّر الــــــــــــــــذى

قد مرّ خــــــــــــــــير ممثل

ونعود نحيا مثمنا

كننا بغير تبدل

ونموت ثم نعود في

أدوارها بتسلسل

[ص : ٥١٩]

لنقل إن هذا المنظور يشد التاريخ الإنساني إلى ماضٍ مطلق ، يتكرر على نحو  
أزلى ، تكرار حركة الدائرة في حياة الإنسان والطبيعة ؛ فذلك يعنى أن كل ابتعاد عن  
هذا الماضى إنما هو حركة ، فى محيط دائرة التاريخ ، التى تعود إلى حيث بدأت ،  
ليقع المستقبل على نفس النقطة التى بدأ منها الماضى . ويحن الحاضر إلى هذا  
الماضى حينه إلى هذا القديم الذى وصفه شوقى بقوله :

وربّ قديم كشعاع الشمس

ابن غـد واليوم وابن الأمس

ولذلك يتحرك «دولاب» التاريخ الإنسانى كما تتحرك «عقارب الساعة» ، فيغدو  
تكراراً متعاقباً لأحداث متماثلة ، تتحدد معها مصائر الدول والأفراد ، ليقع الجميع على  
محيط دائرة واحدة؛ جديدها تكرار لغابرها، وحاضرها مثال لماضيها ، فيقول شوقى :  
«التاريخ غابر متجدد ، قديمه منوال ، وحاضره مثال» . [الشوقيات ٥٥/٢] .

وعندما ترقب عينا الحكيم الإحيائى الدورة الأبدية للتاريخ يستخلص العقل مغزاها ،  
وذلك لكى تتصل حكمة الشعر بتأمل ثبات حركة الطبيعة الباقية ، والتكرار المطلق لحركة  
الإنسان الزائل ، فيصبح الشعر «ابن أبوين : التاريخ والطبيعة» . [الشوقيات ٢٥٠/١]  
ولكن على نحو يجعل «قريحة الشاعر كعين صاحب الأيام ، عندها للحزن عبّرة ،  
والسرور عبّرة» . [الشوقيات ٦٥/٢] إنها القريحة التى تفزع إلى «الزمن الحكيم»

[الشوقيات ٩٦/٣] لتتأمل الطبيعة من حيث علاقتها به . وتتأمل الإنسان من حيث تأثره بكليهما ، ولا غرابة في ذلك (٥١) :

فمن كريم الشعر والبيان

عينان في التاريخ تجريان

ولعل هذا الفهم يفسر الاهتمام اللافت بالتاريخ في شعر شوقي ، وما نجده - في هذا الشعر - من تحول نموذج الشاعر الحكيم - في بعض أدواره - إلى مؤرخ يرى في التاريخ مرآة ، ينعكس عليها المغزى الدائري لمصائر الأيام والدول . إنه الاهتمام الذي جعل شوقي يصل بين « التاريخ » و « الكتب المقدسة » ، ليقول :

غال بالتاريخ واجعل صحفه

من كتاب الله في الإجلال قابا

قلب التاريخ وانظر في الهدى

تلق للتاريخ وزنا وحسابا

رب من سافر في أسفاره

بليالي الدهر والأيام آبا

[الشوقيات ١٨/٢]

وهو الاهتمام الذي يصل - في شعر شوقي - بين التاريخ والحكمة ، فيلفت عيني الشاعر الحكيم إلى ما خطه « الدهر » - مرة أخرى - من « عبرة » ، في كتاب الناس والأيام :

ذاك كتاب الناس والأيام

من آدم الجدد إلى القيام

تأنق الدهر به ما شاء  
وأتقن التأليف والإنشاء  
فإن وجدت خاطراً مطالباً  
ونازعاً من الطبع غالباً  
فقف على آثار أعيان الزمن  
واغش الطلول وتنقل في الدمن  
وعالج النجوى والادكارا  
يهيئاً للحكمة الأفكارا  
فالروح في التاريخ الاعتبار  
وحكمة تودعها الأخبار

[نول العرب ، ص : ١٤]

وإذا كان تأمل الطبيعة يقود إلى عبرة تقتزن ببديع صنع الباري ، من خلال ارتحال في سفر العناصر ، أو تطلع في مرآة الوجود ، فإن تأمل التاريخ يقود إلى عبرة مماثلة ، ولكنها عبرة تقتزن بارتحال صوب الماضي ، لتأمل كتاب الناس والأيام ، واستخلاص الحكمة المودعة في الأخبار .

وكما ترادف العبرة الاعتبار ، في التاريخ ، تقتزن بالتأسي . لكنه التأسي الذي يرتبط بحاضر محبط، تتحول فيه نقطة الارتفاع في دولاب الزمان إلى نقطة انخفاض ، فيذكر الضد بنقيضه الموجب ، ويغدو النفور من الحاضر المحبط حتماً بعودة ماضٍ مجيد ، يكرر فيه المستقبل الماضي . وكل ارتحال إلى الماضي ، في هذا السياق ، ارتحال إلى تاريخ قديم ؛ تبرر «عبرة السرور» فيه «عبرة الحزن» المقيم .

وإذا كانت العبرة المستخلصة من «الطبيعة» تؤكد أن :

كل ذى سقطين فى الجو سما

واقع يوماً وإن لم يعررس

وسيلقى حينه نسر السما

يوم تطوى كالكتاب الدرس

[الشوقيات ١٧٧/٢]

تؤكد العبرة المستخلصة من «التاريخ» أن الدول كالناس «داؤهن الفناء» ، فيما يقول شوقى ، وأن علو مجد «روما» شبيه بعلو مجد «أثينا» ، ومجد «طيبة» ، ليس سوى جانب من حركة تنفس الدائرة ، يصعد محيطها صعود نسر أسماء أو صعود كل ذى جناحين (= سقطين) ، فيرتفع نجم هذه الممالك ، ولكن يهبط المحيط مرة أخرى ، فيهبط الطائر محطم الجناح ، ويأفل النجم ، وتتفلق الدائرة ، كالسجن ، لتبدأ من جديد ، مؤكدة عبرة التاريخ التى تقول :

نال روما ما نال من قبل آثـ

نا ، وسيمته ثيبة العصماء

سنة الله فى الممالك من قبـ

ل ومن بعد ، ما لنعمى بقاء

[الشوقيات ٢٢/١]

وفى هذا السياق ، يبدو مغزى «كبار الحوادث فى وادى النيل» وعبرتها التى تصورها قصيدة شوقى التى ألقاها فى المؤتمر الشرقى الأول (١٨٩٤) ، إذ ليست «كبار الحوادث فى وادى النيل» سوى دوائر يعود فيها كل شىء نحو بدئه ، فهى ممالك ودول تتعاقب لتكرر الدورة نفسها : يصعد «الفراعنة» ليهبطوا من جديد ، وتدور الدوائر



لينتصر «قمبيز» ، لكن نفس الدوائر تدور لينتصر الرومان ، ويرتفع ملك الرومان لتضييعه «أنثى صعب عليها الوفاء» . وتتعاقب الديانات تعاقب موسى وعيسى ومحمد . ويتعاقب ولاية الإسلام على مصر . وتدور الدوائر - مرةً أخرى - صاعدة مع «الفرّال أيوب» ، هابطة مع «دول الجراكس» . ويتسلط «الفرنسييس» ليعلو نابليون «النسر» ولكنه سرعان ما يسقط محطم الجناحين ، بعد أن :

سكت عنه يوم عيـرها الأهـ

ـرام ، ولكن سكوتها استهـزاء

فهى توحى إليه : أن تلك ( واثـر

لو ) فأين الجيـوش ؟ أين اللواء ؟

[الشوقيات ١/٣٣]

وتنتهى «كبار الحوادث» ليبقى مغزاها ، وتتأكد عبرتها ، من خلال «التمثيل» الذى ينسرب فى سياقها ، و«التمثيل يدنى من لا له إدناء» ، فيما تقول قصيدة شوقى ، ولكن يقتـرن «التمثيل» بذلك «التأسى» الذى يلخصه هذا البيت المركزى الدلالة فى القصيدة :

هكذا الدهر : حالة ثم ضد

ما لحال مع الزمان بقاء

ولا يبقى ثابتا ، مع تقلب الدهر من الضد إلى الضد ، وتعاقب «كبار الأحداث» بين قطبى النحس والسعد ، سوى «النيل» ، ذلك الذى تعبـره الدول والرجال ، متعاقبة ، فى القصيدة المسماة باسمه :

من شاطئ فيه الحياة لشاطئ

هو مضجع للسابقين ومرفق

[الشوقيات ٢/٧١]

ويتكرر العنصر الدال نفسه فى «الرحلة إلى الأندلس» ؛ حيث يتجاوب الخاص مع العام ، ويتكرر الماضى فى الحاضر ، ويجاور الحكيم القديم (البحترى) الحكيم الجديد (شوقى) ، فى البحث عن «وجه التأسى» ، لتبرز العبرة التى تعظ، والحكمة التى تشفى . وتعود الذاكرة إلى مبدئها ، وتحن النهاية إلى البداية ، ويدور الاسترجاع كالدولاب ، لتدور الدائرات بالدول ، كأنها «اختلاف الليل والنهار» . ولذلك يعود «الفلك الدوار» إلى الظهور ، ليتقلب ما بين نفس الضدين :

فلك يكسف الشموس نهـاراً

ويسوم البدور ليلة وكس

ومواقيت للأـمـور ، إذا ما

بلغتها الأمور صارت لعكس

دول كالرجـال ، مرتهنات

بقـيام من الجـدود وتعس

[الشوقيات ٤٨/٢]

وتصعد الممالك - «فى الأندلس» - كالشموس المشرقة ، ولكن سرعان ما تهبط مع المغيب إلى هوة الظلام . ويتسنم ملوك الأندلس ذرى المجد ، يطاولون الثريا ، ولكن سرعان ما يهبطون إلى أعماق الثرى . ولا يبقى سوى الدورة الكونية الثابتة ، والعبرة المقترنة بالتأسى . ولكن تتخلص العبرة فى البيت الذى يختم القصيدة ، ويفسر دلالة التاريخ نفسه :

وإذا فاتك التفـات إلى المـا

ضى فقد غاب وجه التأسى

[الشوقيات ٥٢/٢]

إن «التاريخ» - فى هذا السياق - تعبير عن أزمة وفرار منها فى الوقت نفسه ،  
ولذلك تنطوى دلالاته على ما يصله بالحاضر المنفلق كالسجن ، والدنيا الأفعى ، والحياة  
السراب ، والدهر الذئب . وكما ينطوى تكرار «التاريخ» على نوال لافتة ، تصل هذه  
الدوال التاريخ بالعبرة التى تحفظ القوم من الضياع :

اقرأ التاريخ إذ فيه العبر

ضاع قوم ليس يدرون الخبر

[الشوقيات ٣٩/٤]

وتصل هذه الدوال التاريخ بالنسب الذى يحفظ الهوية المشكوك فيها ، وبالذاكرة  
التي تنير الحاضر بالإحالة على الماضى :

مثل القوم نسوا تاريخهم

كلقيط عى فى الناس انتسابا

أو كمغلوب على ذاكرة

يشتكى من صلة الناس انقضا

[الشوقيات ١٩/٢]

ولا غرابة - فى هذا السياق - لو اقترن التاريخ بالعرض الذى يرادف  
الشرف المهدد :

وأنا المحتفى بتاريخ مصر

من يصن مجد قومه صان عرضا

[الشوقيات ٥٨/٢]

وكما تشير العلاقة بين دوال التشبيهات ، فى الأبيات السابقة ، إلى أزمة متأصلة فى الحاضر ، يغدو التاريخ نفسه فراراً من هذه الأزمة ، بالعودة إلى تقيضها ، أى الماضى الذى يقترن بالأصل والمنبع ، فيقترن بالهوية التى ترادف النسب ، والذاكرة التى تحفظ الهوية ، فتحفظ العرْض فى الوقت نفسه .

ومن الصعب أن نفصل بين دلالة الإلحاح على التاريخ ، من حيث اقترانه بهذه التشبيهات ، وبين الوعى بأن هذا التاريخ نفسه يهوى حاضره إلى منحدره ، كما تهوى الشمس إلى المغيب . إنه الوعى الذى يدفع فيه الحاضر إلى البكاء على الماضى ، على نحو تتجاوب فيه أبيات الرصافى :

أبكى على أمة دار الزمان لها  
قبلا ودار عليها بعد بالغُير  
كم خلد الدهر من أيامهم خبراً  
زان الطروس وليس الخبر كالخبر  
ولست أذكر الماضين مفتخراً  
لكن أقيم بهم ذكرى لمدكر

[الرصافى ١٨٣/١-١٨٤]

مع عبارات جمال الدين الأفغانى (٥٢) :

«بكاي على السالفين ونحيبي على السابقين ... أين أنتم أيها الأمجاد الأنجاد ... الآخذون بالعدل ، الناطقون بالحكمة ، المؤسسون لبناء الأمة ، ألا تنظرون من خلال قبوركم إلى ما أتاه خلفكم من بعدكم... تفرقوا فرقا وأشياءا حتى أصبحوا من الضعف على حال تنوب لها القلوب أسفا .. أضحوا فريسة للأمم الأجنبية ، لا يستطيعون نودا عن حوضهم، ولا دفاعا عن حوزتهم . ألا يصيح من برازكم صائح منكم ينبه الغافل ، ويوقظ النائم ، ويهدى الضال إلى سواء السبيل» .

وإذا كان استرجاع ما فرّ التاريخ الذاكرة يذكر بلحظات الشروق الماضية ،  
فبيّعت الحنين إلى الماضي الموجب ، بوصفه نقيضا للحاضر السالب ، فإن «الاعتبار»  
يبيّث حنينا مماثلا إلى مستقبل ، ليس سوى تكرار للحظات الشروق الماضية . وتصل  
الحكمة بين هذين اللونين من الحنين ، فتدنو بهما إلى حال من الاتحاد . وتتجاوب دورة  
«الفلك الدوّار» ، في الطبيعة ، ودورة «كبار الأحداث» ، في التاريخ ، ليؤكد التجاوب  
«وجه التأسى» . ويقترن «وجه التأسى» بقانون أزلّى ، يتقلب معه الدهر ، من الضد إلى  
الضد ، في حركة دائرية ، تؤكد «سنة الله في الممالك من قبل ومن بعد» .

وكما تنطوى دلالة «سنة الله» على التبرير تنطوى على العزاء . وإذا كان التبرير  
يرد هبوط التاريخ ، في الحاضر ، إلى الحركة الهابطة من دولا ب الدهر ، ينطوى العزاء  
على حلم بتحول الهبوط إلى صعود ، هو استعادة لفردوس الماضي المفقود وشرفه  
على السواء :

آه لو يرجع ماضي الحق

آه لو عاد زمان الشرف

[الرصافي ١٩١/١]

وقد يكون العزاء فرديا ، وقد يكون جمعيّا ، وقد يتصل الفردي بالجمعي ، ولكن  
يظل العزاء قرين الحلم بتحريك «الفلك الدوّار» من النحس إلى السعد ، ومن الانخفاض  
إلى الارتفاع . ولذلك يتجاوب العزاء الفردي في بيت البارودي :

فلولا اعتقادي بالقضاء وحكمه

لقطعت نفسي لهفّة وتندما

[البارودي ٤٠١/٣]

مع العزاء الجمعي في خطاب حافظ إبراهيم للشرق كله :

فسديناك يا شرق لا تجزعن

إذا اليوم ولي فراقب غدا

فكم مـحنة أعقبت مـحنة

وولت سراعاً كرجع الصدى

[حافظ ٢٤٩/١-٢٥٠]

وإذا هبط شعر حافظ من عمومية الشرق إلى خصوصية مصر ، تحدثت مصر عن نفسها ، بلسان حافظ ، فتركز على رجالها الذين طال انتظارهم الدورة المقبلة لهذا الفلك الدوار :

إنهم كالظبا ألحّ عليها

صدأ الدهر من ثواء وغمد

فإذا صيقل القضاء جلاها

كن كالموت ماله من مرد

[حافظ ٩٠/٢]

وينسرب مغزى العزاء فى شعر الزهاوى ، كمثال أخير ، فيخاطب الحكيم فيه نفس الشرق الذى خاطبه حافظ ، فيقول :

أيها الشرق كنت والغرب داج

مطلع النور فى السنين الخـوالى

وله كنت فى الحضارة أستا

ذا عليه تملى دروس المعالى

ذهبت عنك قوة العلم حتى

انعكس الأمر مؤذنا بالزوال

ولعل الأيام تعلن سلمـا

بعد حرب الأديان والأمـوال

[زهاوى ، ص ٥٩]



وإذا هبط الزهاوى من عمومية الشرق، ليتحدث عن بغداد، تجاوبت الدلالة الخاصة  
والعامة ، واقترن حلم المستقبل بدورة أخرى من دورات الفلك الدوارة ، يعود فيها  
الماضى مكرراً نفسه ليصنع المستقبل ، فينطق الشاعر الحكيم حكمة العزاء قائلاً :

فى الكون كل ————— مركب

فـيـمـا أراه إلى انحلال

ولكل منحل جـ————د

يد تركب فـيـمـا بدا لى

ما جاء يفسده الجنـ————د

وبُ تعيده أيدي الشمال

منذ القـ————ديم يدور هـ————

هذا الكون من حال لـ————حـال

ستعود بغداد كـ————ما

كانت بأعصرها الخسوالى

وتعود أيامى بهـ————ا

وتعود هاتيك الليــــــــــــــــالى

يا قــــــــــــــــوم أنتم أمة

لا تستقر على السفال

[الزهاوى ، ص : ٢٤١]

## الهوامش

- (١) راجع لكاتب هذه الدراسة، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، القاهرة ١٩٨٠، ص: ١١٥-١١٦ .
- (٢) أبو حاتم الرازي، الزينة، القاهرة ١٩٥٦، ٤٤/١ .
- (٣) يقول المظفر العلوي: «أما مدح الشعر على لسان النبي ﷺ ... فكثير ... فمن ذلك قوله ﷺ: (إن من الشعر لحكمة)، وفي موضع آخر (إن من الشعر لحكمة). هذا قوله وهو ﷺ لا ينطق عن الهوى، بعد أن قال الله تعالى في شأن داود عليه السلام: ﴿وَأَتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصَّلَ الْخِطَابَ﴾، وقال تعالى: ﴿وَلَوْ طَآ آتَيْنَاهُ حُكْمًا وَعِلْمًا﴾، فجعل بعض الشعر جزءاً من الحكمة التي خص الله تعالى بها أنبياءه ووصف أصفياه، وامتّن عليهم بذلك إذ جعلهم مخصوصين بها من قبله، ومغمورين بفخرها من جهته، وناهيك بذلك فضيلة للشعر والشعراء». راجع، نضرة الإغريض في نصرة القريض، دمشق ١٩٧٦، ص: ٣٥٢-٣٥٣ .
- (٤) ابن عبد ربه، العقد الفريد، القاهرة ١٩٧٣، ٢٧١/٥ .
- (٥) الزينة، ٤٢/١ .
- (٦) العقد الفريد، ٢٧٤/٥ ويروي ابن رشيق الخبر على نحو مغاير في العمدة، القاهرة ١٩٥٥، ٢٥/١ .
- (٧) عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، القاهرة ١٩٦١، ص: ١١٠ .
- (٨) العمدة، ٢٦/١ .
- (٩) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تونس ١٩٧٢، ص: ١٢٤٠ .
- (١٠) الصورة الفنية، ص: ٤٠ وما بعدها .
- (١١) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، طبعة دار الكتب المصرية، ١٢٦/٤، ١٣٧-١٣٩، ١٤٥ .
- (١٢) شرح ديوان ابن الفارض للشيخ حسن البوريني والشيخ عبد الغني التابلسي، مرسيليه ١٨٥٣، ص: ٥٦١-٥٦٢ .
- (١٣) ديوان أبي نواس (ت. أحمد عبد المجيد الغزالي) بيروت، دار الكتاب العربي، ص: ٢٧٥ .
- (١٤) ديوان أبي تمام (ت - محمد عبده عزام) القاهرة ١٩٧٢، ٥/٢، ٢٨٨/١، ٣٩٧ .
- (١٥) المرجع السابق، ٣١٧/٤ .
- (١٦) المرجع السابق، ١٨٢/٣ .
- (١٧) شرح ديوان المتنبي (وضعه عبد الرحمن البرقوقي) بيروت، دار الكتب العربي، ٤٤/٢، ٤٨ .
- (١٨) العمدة، ٧٥/١ .
- (١٩) أبو العلاء المعري، اللزوميات، القاهرة، مكتبة الخانجي، ٥٤/١ .

(٢٠) نقرأ في ديوان أبي تمام :

ولم أر كالمعروف تُدعى حقوقه  
مفارم في الأقوام وهي غوام  
ولا كالعلى ما لم ير الشعر بينها  
فكالأرض غفلا ليس فيها معالم  
يرى حكمة ما فيه وهو فكاهة  
فيقضى بما يقضى به وهو ظالم  
[٣١٧/٤]

حذاء تملأ كل أذن حكمة  
وبلاغفة ، وتدر كل وريد  
[٣٩٧/١]

إذا شردت سلت سخيمة شاني  
وردت عزوبا من قلوب شوارد  
أفادت صديقا من عدو وغادرت  
أقارب دنيا من رجال أبعاد  
[٨٢/٢]

- (٢١) ديوان ابن الرومي (ت : حسين نصار) القاهرة ١٩٧٣ ، ٣٩١/١ .  
(٢٢) ديوان البارودي (ت : علي الجارم ، محمد شفيق معروف) القاهرة ١٩٧١ ، ٤٨٥/٣-٤٨٦ ،  
وسيشار إلى بقية الاقتباسات في المتن .  
(٢٣) ديوان حافظ إبراهيم (ت : أحمد أمين ، أحمد الزين ، إبراهيم الإبياري) القاهرة ١٩٣٩ ، ص ٨٩/١  
وسيشار إلى بقية الاقتباسات في المتن .  
(٢٤) أحمد شوقي ، الشوقيات ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ١٦٠/١ ، وسيشار إلى بقية الاقتباسات  
في المتن .  
(٢٥) ديوان معروف الرصافي ، دار العودة بيروت ١٩٧٢ ، ١٧٠/٢ ، وسيشار إلى بقية الاقتباسات في المتن .  
(٢٦) ديوان جميل صدقي الزهاوي ، بيروت ١٩٧٢ ، ص : ٣٠٧ ، وسيشار إلى بقية الاقتباسات في المتن .  
(٢٧) أحمد شوقي ، شيطان بناءور ، أو لبد لقمان وهدد سليمان (ت : محمد سعيد العريان) القاهرة ١٩٥٣ ،  
وسيشار إلى الاقتباسات في المتن .  
(٢٨) حافظ إبراهيم ، لبالي سطيح (ت : عبد الرحمن صدق) القاهرة ١٩٦٤ . وسيشار إلى الاقتباسات  
في المتن .  
(٢٩) كلاهذين الحكيمين - سطيح وبناءور - يذكرُ بالأستاذ الحكيم الذي يدير حديثاً تأملياً مع مرید له ،  
في رسالة البارودي : «نصائح البد» ، راجع نص الرسالة في : سامي بدرأوى ، أوراق البارودي :  
المجموعة الأدبية ، القاهرة ١٩٨١ .

- (٣٠) حسين المرصفي ، الوسيلة الأدبية ، القاهرة ١٢٩٢ هـ ، ٤/١ .
- (٣١) راجع رفائيل بطي ، سحر الشعر ، القاهرة ١٩٢٢ ، ص : ٢٢ .
- (٣٢) ديوان حافظ (شرحه محمد هلال إبراهيم ) مطبعة التمدن ، القاهرة ١٩٠١ ، ص : ١-٢ .
- (٣٣) أحمد شوقي ، أسواق الذهب ، القاهرة ١٩٧٠ ، ص : ٧ ، وبقيّة الاقتباسات في المتن .
- (٣٤) سحر الشعر ، ص : ٦٥ .
- (٣٥) الثعالبي ، التمثيل والمحاضرة ، القاهرة ١٩٦١ ، ص : ١٨٧ .
- (٣٦) المرجع السابق .
- (٣٧) ليالى سطيح ، ص : ٤ . ومن المفيد أن نلاحظ إلحاح صورة أبي العلاء ، بوصفه الحكيم الأمثل ، على شعر حافظ . ويصل الأمر إلى أن لا يجد حافظ وسيلة يرفع بها من قدر فيكتور هوجو سوى أن يصله بأبي العلاء ، فهو :

أعجـمـي كـسـاد يعلـو نـجـمـه  
 فـي سـمـاء الشـعـر نـجـم العـرـبـي  
 صـافـح العـلـيـاء فـيـهـا والتـقـى  
 بـالمـعـرـى فـوق هـام الشـهـب  
 [٣٣/١]

ويفعل حافظ الفعل نفسه ، متابعاً شوقي هذه المرة ، فيرثى تولستوى ، ولكن يدعوّه إلى أن يقعد - في  
 مقام الخلد - مقعد التلميذ من أبي العلاء :

إذا زرت رهن الحبـسـين بحـفـرة  
 بهـا الزهـد ثـاو والذـكـاء سـتـير  
 فقف ثم سلم واحتشم ، إن شـيـخـنا  
 مـهـيب عـلى رـغم الفـناء وقـور  
 وسائله عما غاب عنك ، فإنـه  
 علـيم بـأسـرار الحـيـاة بـصـير  
 [١٦٥/٧]

والأصل في ذلك شوقي ، الأسبق في رثاء تولستوى :  
 إذا أنت جـاورت المعـرى فـي الشـرى  
 وجـاور رضوى فـي التـراث ثـبـير  
 فقل يا حـكـيم الدهـر حـدث عـن البـلى  
 فأنـت علـيم بـالأمـور خـبـير  
 [الشوقيات ٨٠/٣]

(٢٨) الشوقيات، الجزء الأول (من سنة ١٨٨٨ إلى ١٨٩٨) مطبعة الآداب والمؤيد بمصر، سنة ١٨٩٨، ص ٦، ٣. ومن المفيد أن نلاحظ ارتباط هذا التأكيد - في جانب منه - بالدفاع عن التراث الشعري العربي، في مواجهة الشعر الغربي. ولذلك فهو تأكيد يتجاوب مع سياق الأبيات التي يقول فيها حافظ :

سل (ألفريد) و (لامرتين) هل جريا  
مع الوليد أو الطائي بميدان  
وهل هما في سماء الشعر قد بلغا  
شأو النواصي في صوغ وإتقان  
ودأ وقد شهدا بالحق أنهما  
في بيت أحمد لو يرضى نديمان  
[٥٩/١]

ويقول فيها شوقي :

والله ما (موسى) وليلاته  
وما (لمرتين) ولا (جيرزيل)  
أحق بالشعر ولا بالهوى  
من قيس المجنون أو من جميل  
قد صوراً الحب وأحداً  
في القلب من مستصغر أو جليل  
تصوير من تبقى دمي شعره  
في كل دهر وعلى كل جميل

راجع الشوقيات المجهولة (ت : محمد صبرى السوربونى) القاهرة ١٩٦١ ، ١٧٢/٢ - ١٧٣ . الإشارة إلى (ألفريد) و (موسى) ، في بيتي شوقي وحافظ ، إشارة إلى الشاعر الفرنسى ألفريد دى موسيه Alfred de Musset (١٨١٠ - ١٨٥٧) صاحب «الليالى» المشهورة . أما (جيرزيل) - جيرازيلا - في بيت شوقي ، فهي اسم رواية كتبها الشاعر الفرنسى لامرتين Lamartine (١٧٩٠ - ١٨٦٩) الذى ترجم له شوقي - فى باريس - قصيدته «البحيرة» ، فيما يشير فى مقدمة الطبعة الأولى من الشوقيات .

(٢٩) ديوان ابن عربى ، طبعة إيران ، ص ١٣٤ .

(٤٠) مقدمة الطبعة الأولى من الشوقيات ، ص : ٦ ، ١٢ .

(٤١) رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا ، بيروت ١٩٥٧ ، ٤٢٠/٣ .

(٤٢) الفارابى ، آراء أهل المدينة الفاضلة ، بيروت ١٩٥٥ ، ص : ٤٢ .

(٤٣) نقرأ فى شعر شوقى عن مولد عيسى عليه السلام :

ولّد الرفق يوم مولد عيسى  
والمرءات ، والهدى ، والحياء  
وازدهى الكون بالوليد ، وضاءت  
بسناه من الثرى الأرجاء  
وسرت آية المسيح ، كما يـ  
رى من الفجر فى الوجود الضياء  
تملأ الأرض والعالم نورا  
فالثرى مائج بها ، وضاء  
[٢٨/١]

وعن مولد محمد ﷺ :

ولد الهدى ، فالكائنات ضياء  
وفم الزمان تبسم وثناء  
[٣٤/١]

(٤٤) ونقرأ فى شعر شوقى :

خلقت كائنات عيسى حرام  
على قلبى الضفينة والشمات  
[٤٧/٣]

ولا بت إلا كابن مريم مشفقا  
على حسدى مستغفرا لعدائى  
[١٠٠/١]

تطوف كعيسى بالجنان وبالرضا  
عليهم وتغشى دورهم وتزور  
[٨٠/٣]

(٤٥) السبع الطوال من القرآن الكريم : سورة البقرة، وآل عمران ، والنساء ، والمائدة ، والأنعام ، والأعراف ،  
والسابعة سورة يونس ، أو سورة الأنفال .

راجع شارح ديوان البارودى ٢٥/٣ (هامش : ٧٠) .

(٤٦) الفصل الخامس المشهد الأول ، من المسرحية ، راجع :

The Complete Works of Shakespeare, Collins' Clear Type Press, London 1923,  
p. 185.



(٤٧) راجع إبراهيم المازني ، الشعر : غاياته ووسائطه ، القاهرة ١٩١٥ ، ص : ٣ ، والبيت ترجمة لبيت شكسبير الشهير ، في مسرحية «حلم منتصف ليلة صيف» .

The lunatic, the lover, and the poet

Are of imagination all compact.

(٤٨) نقرأ في شعر شوقي :

دقات قلب المرء قسائله له

إن الحسية دقاتك وثواني

[١٥٨/٣]

إن أوهي الخيوط فيما بدا لي

خيوط عيش معلق بالوريد

مضغة بين خفقة ومكون

ودم بين جرية وجمود

[٥٣/٣]

والأماناني حلم في يقظة

والمناييا يقظة من حلم

[١٧٧/٢]

وكل أخى عيش وإن طال عيشه

تراب لعممر الموت وابن تراب

[٣٢/٣]

(٤٩) خصوصاً عندما يقول البارودي :

بلىنا وسربال الزمان جديد

وهل لامرئ في العالمين خلود

[٢٩٧/١]

لعمرك ما الإنسان إلا ابن يومه

وما العيش إلا لبشة وزيال

[٢١٨/٣]

فما العيش إلا خطرة عرضية

تزلزل كما زال الخبيث من النسم

[٤٥١/٣]

هي ساعة تمضي ، وتأتي ساعة  
والدهر ذو غير بهذا الناس  
[١٦٨/٢]

لا تحسبن العيش دام لتعرف  
هيهات ليس على الزمان دوام  
[٢١/٣]

وعندما نقرأ في شعر الزهاوي :  
نتمنى العيش في هذه الدنيا  
ثباتا ، وهل لعيش ثبات  
أسسنا أنا على الأرض أبنا  
أناس عاشوا قليلا وماتوا  
[ص : ٢٤]

يربنا الدهر في جـريه  
فنهـرم والدهر لا يهـرم  
[ص : ٣٩]

حلم هذه الحياة قصير  
وهو في نوعه من الأضغاث  
[ص . ٤٣]

(٥٠) الفصل الخامس ، المشهد الخامس ، راجع المرجع السابق .

Op. Cit, p. 1124.

(٥١) أحمد شوقي ، دول العرب وعظماء الإسلام ، مطبعة مصر . القاهرة ١٩٣٣ ، ص : ١٤ .  
ويقية الاقتباسات في المتن .

(٥٢) الأعمال الكاملة لجمال الدين الأفغاني (ت . محمد عمارة) القاهرة ١٩٦٨ ، ص : ١٨٦ .



## المحتويات

- 3 ..... - شوقي وحافظ - محمد طاهر الجبلوى
- 7 ..... - شهادة إسماعيل مظهر عن حافظ وشوقي
- 13 ..... - بين شوقي وحافظ - طاهر الطناحى
- 21 ..... - الأدب والفن فى أسبوع «شوقي وحافظ» ، العباسى
- 29 ..... - بين القديم والجديد - محمد مندور
- 43 ..... - حافظ وشوقي وزعامة مصر الأدبية ، شوقي ضيف
- 99 ..... - الشعر عند حافظ وشوقي ، عبد الله الطيب
- 177 ..... - شوقي وحافظ ومطران ، حسن كامل الصيرفى
- 197 ..... - شعبية شوقي وحافظ ، نبيلة إبراهيم
- ..... - شوقي وحافظ وأوليات التجديد فى القصيدة العربية المعاصرة ،
- 231 ..... عبد العزيز المقالح
- 277 ..... - أثر شوقي وحافظ فى إبراهيم طوقان ، يوسف بكار
- 311 ..... - الشاعر الحكيم (قراءة أولية فى شعر الإحياء) جابر عصفور



المراجعة اللغوية : أَمــــــــــــــــال الديب  
محمود عبد الرازق  
الإشراف الفني : انـــــــــــــــــجى چـــــــــــــــــودچ









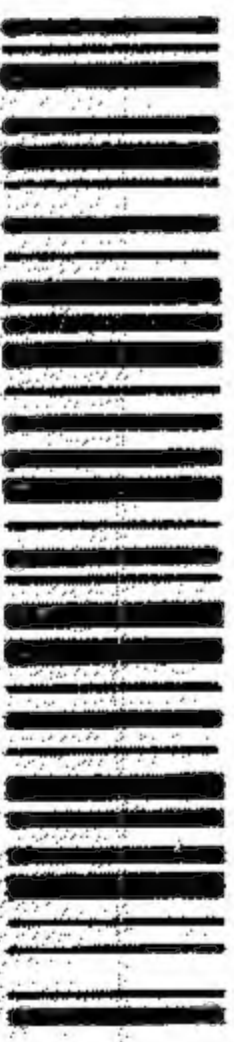
«ومهما يكن من شيء ، فحسب شوقي أنه رد الشعر العربي إلى حياته الأولى ، ثم حسبه - بعد ذلك - أنه أدخل فن التمثيل في الشعر العربي ، وأن الذين جاءوا بعده وتأثروه وحاولوا أن يذهبوا مذهبه ، لم يستطيعوا إلى الآن أن يبلغوا منزلته ، فضلا عن أن يسبقوه .

أما حافظ فإنه امتاز بأنه عرف كيف يلائم بين رصانة الشعر وما ينبغي له من الجزالة ، وما ينبغي لألفاظه من التميز ، ولمعانيه من الارتفاع ، كيف يلائم بين هذا كله وبين هذه الآمال وهذه الآلام التي كانت تضطرب في نفوس الناس .

عاد الشاعران إلى القاهرة ، واستقبل كل منهما أهل القاهرة بما أمكن أن تتغنى به نفسه من الشعر ، وسمع أهل القاهرة غناء حافظ وغناء شوقي ، وأعجبوا بشوقي وأحبوا حافظا ، وكذلك انتقل إعجاب القاهرة بشوقي إلى أهل مصر ، ثم إلى أهل المشرق العربي ، وانتقل حب القاهرة لحافظ إلى أهل مصر ، ثم إلى أهل المشرق العربي ، ثم مات حافظ ، فحزنت عليه مصر والشرق حزن المحب ، ومات شوقي ، فحزنت عليه مصر والشرق حزن المعجب».

طه حسين  
«حافظ وشوقي... تقا

Bibliotheca Alexandrina



0549045

